

2. Vom Maler zum ‚Multimedia Künstler‘

„Schriftsteller zu sein, war nicht meine anfängliche Absicht, denn als Sohn eines Malers war es mir stets natürlich, ebenfalls Maler zu sein.“¹

Raoul Hausmann kommt im Januar 1900 als 13-Jähriger mit seinen Eltern nach Berlin, das er am 9. März 1933 für immer verlässt. In diesen 32 Jahren erhält er seine Künstlerausbildung, wechselt in seinem Werk mehrfach den Stil und die Techniken und entdeckt unterschiedliche Geistesströmungen. Indem er an avantgardistischen Bewegungen teilnimmt, findet er seine Position in der Kunstwelt und mit dem Dadaismus seinen Stil, in dem er seine individualistische Position und Widersprüchlichkeit adäquat ausdrücken kann. Mit der Teilnahme an der Dadabewegung ist auch der Beginn seines literarischen Arbeitens verbunden. Definierte er sich zuvor als Künstler, so gibt er seit 1919 auf jedem amtlichen Dokument als Beruf „Schriftsteller“ an.² Ebenso bedeutend für sein Schaffen ist der Tanz, den er auch in dieser Phase entdeckt und zeitlebens öffentlich und privat präsentiert.

Hausmanns künstlerische Offenheit und Neugier entspricht der Suche der Avantgarden in dieser Zeit nach einer neuen Kunst mit neuen Mitteln und Inhalten. Durch die Verbindung seiner kreativen Schwerpunkte – bildende Kunst, Literatur und Tanz – schafft Hausmann Formen der visuellen Lautpoesie, die zu einem wichtigen Teil seines Werks werden. Er entwickelt künstlerische Verfahren der Futuristen – wie den Bruitismus und die freie Typographie – und die neue expressionistische Lyrik weiter und erfindet auf diesem Wege unterschiedliche Formen der visuellen Lautpoesie.

Obwohl Hausmann immer gleichzeitig in unterschiedlichen Künsten arbeitet und sich diese Parallelität in den einzelnen Werken reflektiert – schriftliches und bildkünstlerisches Werk stehen eng miteinander in Verbindung – lässt sich jeweils ein Schwerpunkt ausmachen, der eine bestimmte Werkphase prägt. Schon vor dem Entstehen der visuellen Lautpoesie finden in jeder dieser Phasen entscheidende Entwicklungen statt, die später für die Erfindungen der unterschiedlichen Formen wichtig sind.

¹ Hausmann, *Meine Beziehung zur Weltliteratur*, S. 1. Das Typoskript ist im ARH Rochechouart.

² In den Berliner Adressbüchern findet sich seit 1907 Raoul Hausmanns Name. In den Jahren bis 1919 gibt er als Beruf „Maler“, „Kunst-“ oder „Portraitmaler“ an oder 1910 und 1911 „Maler und Illustrator“. Seit 1919 findet sich, wird eine Berufsbezeichnung genannt, konsequent „Schriftsteller“, ebenso auf allen späteren Dokumenten wie der Heiratsurkunde mit Hedwig Mankiewitz von 1923 und den Dokumenten der Nachkriegszeit, die sich im ARH Rochechouart befinden: Pässe, Reisegenehmigungen u. Ä.

2.1 Familiäre Einflüsse

Schon als Kind erhält Hausmann eine erste künstlerische Ausbildung durch seinen Vater, den Historienmaler Victor Hausmann. Die Berufung des akademischen Malers an den Hof Wilhelms II. ist der Grund für den Umzug der Familie nach Berlin. Zur gleichen Zeit beginnt der 14jährige Raoul damit, bei seinem Vater die Malerei zu erlernen, und seine ersten Zeichnungen und Aquarelle seit 1901 lassen sein Talent erkennen.³ In seinen Briefen und autobiographischen Texten schreibt Hausmann später, dass er ebenfalls mit dem Umzug nach Berlin nicht mehr zur Schule gegangen sei, sondern sich autodidaktisch fortgebildet habe.

In dem Wiener Realgymnasium habe ich wirklich nichts als Unfug gemacht, und als ich dann nach Berlin kam, war mein Vater so davon überzeugt, daß ich in keiner Schule zu halten sei, daß er mich der Malerei und dem Radfahren überließ.⁴

Da das Verhältnis zu seinen Eltern offensichtlich nicht sehr eng war – er schreibt sogar davon, „keinerlei Beziehung zu seinen Eltern gehabt“ zu haben⁵ –, scheint er schon recht früh auf sich gestellt gewesen zu sein. Er habe diese Freiheit sehr geliebt.

Meine Kindheit war recht glücklich, da sich meine Eltern nicht um mein Privatleben kümmerten. Man ließ mich alles tun, was mir durch den Kopf ging. Mein Vater war sehr liberal, ich wurde nie unterdrückt. Meine Mutter betrachtete ich wie eine schöne Dame, sehr weit weg, fremd.⁶

Vermutlich entsprechen diese Aussagen teilweise der biographischen Realität, gleichzeitig aber auch einer Selbstinszenierung in Folge der späteren theoretischen und künstlerischen Entwicklung. Auf jeden Fall gilt, dass Hausmanns Arbeitsweise als Erwachsener eben dieses individualistische, nahezu unabhängige Vorgehen spiegelt ebenso wie seine oft erstaunliche Offenheit für und Hingabe an unterschiedliche Tendenzen in der Kunst und Kultur.

Vermutlich von der Mutter, der aus gutbürgerlichen Verhältnissen stammenden Irene Hausmann, kommt Hausmanns große Bücherliebe, die sich deutlich an den sorgfältig angelegten Bibliothekslisten zeigt. Vor allem ist aber sein Umgang mit seinen Büchern Zeugnis davon: Er notiert in fast allen Büchern das Kaufdatum – u. U. mit dem Hinweis auf

³ So verschiedene Selbstporträts: eine Zeichnung von 1901, Abb. in: Raoul Hausmann (Ausstellungskatalog), 1986, S. 10, und eine weitere von 1904, Abb. in: Scharfrichter, 1998, S. 29.

⁴ Dies schreibt Hausmann in einem Brief an Eberhard Steneberg vom 22. Mai 1965, in: Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 102. In seinem autobiographischen Roman *Hyle* unterstreicht er seine Autonomie: „Und die Schule, dieses Marterinstrument, verdirbt dann das Letzte. Ich war garnicht erziehbar und habe mich seit meinem vierzehnten Jahr ganz bewusst allein erzogen.“ (Hausmann, *Hyle* I, S. 232.)

⁵ Hausmann, »Ich spreche nicht von mir«, 1996, S. 12.

den Kauf der ersten, verlorenen Ausgabe –, den Ort und seinen Namen. Während im Berliner Teil seines Nachlasses lediglich die Bücherlisten in seinen Notizheften erhalten sind, gibt es im französischen Nachlass noch einen großen Teil seiner Bibliothek. Erstaunlich ist, dass Hausmann trotz mehrerer dramatisch kurzfristiger Fluchten seine Bücher mitnahm. So finden sich im Archiv in Rochechouart Exemplare, die er während seines Aufenthalts auf Ibiza, in Zürich, Prag und Paris gekauft hat. In seinem Roman *Hyle* beschreibt er, wie er sich kurz entschlossen für die Flucht von der umkämpften Insel entscheidet und daher innerhalb einer Stunde packen muss: „Ich habe keine Zeit, raffe alles, alles, alles was erreichen kann, Kleider, Wäsche, Bücher, in zwei, unsere zwei großen Schiffscoffer.“⁷

Ebenso zeigt Hausmanns Briefwechsel den engen Bezug zu seiner heterogenen Bibliothek, die ihm Ideengrundlagen bot für sein vielfältiges Werk. In Limoges lässt er sich von seiner ersten Frau Elfriede manche der Werke nachsenden oder sogar diejenigen nachkaufen, die er einst besaß.⁸ Einige davon, wie das Buch von Adrien Turel, *Weltleidenschaft*, waren ihm offensichtlich so bedeutend, dass er ihren Umschlag künstlerisch neu gestaltete.⁹

In dieser ersten Phase bilden drei Komponenten eine Basis für Hausmanns späteres Arbeiten und die Entwicklung der Lautpoesie: sein künstlerisches Talent und die Ausbildung durch den Vater, seine große Bücherliebe, die vermutlich auch durch den großbürgerlichen Einfluss der Mutter geweckt wurde, und mangelnde Erziehung durch Elternhaus und Schule, die schon der Jugendliche als große Freiheit für eine autodidaktische und eher un gelenkte Fortbildung nutzt.

2.2 Ausbildung zum Künstler und Kontakt zur Avantgarde

Als 19-Jähriger zieht Hausmann 1905 zu der zehn Jahre älteren Violinistin Elfriede Schaeffer, die er kurz zuvor kennengelernt hat. Bei ihr unternimmt er wesentliche Schritte zum Erwachsenwerden und kommt vermutlich durch sie auch in intensiven Kontakt zur Musik – vor allem zum Werk Beethovens. Zwei Zeichnungen gleicher Größe und Technik

⁶ Ebenda.

⁷ Hausmann, *Hyle* I, S. 195.

⁸ Hedwig Hausmann bittet in einem Brief aus Ibiza am 10.7.35 Elfriede Hausmann, das Buch von Edgar Dacqué *Mythos und Urgeschichte* zu schicken – d. i. vermutlich *Urwelt, Sage und Menschheit* von 1928, das Hausmann in Limoges besaß. Der Brief ist im BG-RHA.

⁹ Wie sein Eintrag zeigt, bekam Hausmann das Buch von dem in Zürich lebenden Autor Adrien Turel, der es ihm vermutlich 1940 nach Peyrat-le-Château schickte. Es befindet sich im ARH Rochechouart. Abb. 60 im Anhang.

von 1906, ein Selbstportrait und ein Portrait Beethovens¹⁰, zeigen eine erstaunliche Ähnlichkeit. Es scheint, als wolle sich der junge stolze Maler mithilfe dieser ausdrucksstarken Portraits mit dem berühmten Komponisten vergleichen und so als Künstler definieren.

In dieser Phase tritt Hausmann auch in Kontakt mit der Berliner Kunstszene, vor allem der Avantgarde. Für sein malerisches Werk orientiert er sich zunächst am Impressionismus, wie zwei Selbstportraits aus dieser Zeit zeigen.¹¹ „Im Jahre 1905 begann ich, unter dem Eindruck der Bilder von Manet, Renoir und Cezanne, die ich in der Nationalgalerie in Berlin sah, impressionistisch zu malen.“¹² Gleichzeitig nimmt er von 1908 bis 1911 traditionellen Unterricht – anatomische Studien – im Atelier des Bildhauers Lewin Funke.

Seine Gestaltung von Schriften, Bucheinbänden und seine kunsthandwerklichen Arbeiten – dazu gehören Glasfenster und Eisengitter – sind vom Jugendstil beeinflusst, so die Entwürfe für Bucheinbände, wie der für die Gedichte von Walter Flex von 1909.¹³ Vermutlich arbeitet Hausmann zu dieser Zeit in dem gerade modernen und etablierten Stil, da es sich um Auftragsarbeiten handelt. In den Berliner Adressbüchern von 1910 und 1911 bezeichnet er sich nun als „Maler und Illustrator“. Mit diesen Arbeiten versucht er etwa fünf Jahre lang, bis 1914, seinen Lebensunterhalt zu verdienen, während seine Frau Elfriede mit Geigenunterricht die Familie – 1907 wird die Tochter Vera geboren – ernährt.

Ebenfalls 1905 lernt Hausmann den Architekten Johannes Baader kennen, mit dem ihn bis zum Ende der Dadazeit eine enge Freundschaft verbindet. Abgesehen von seinen langjährigen Beziehungen zu seinen Frauen hat Hausmann wenige intensive Freundschaften und lebt eher zurückgezogen. Ganz im Stil der Zeit, die Künste durch Aufführung zu verbinden, laden Hausmann und seine Frau das Ehepaar Baader 1909 zu einem Vortragsabend in ihre Wohnung ein, bei dem Musik, Literatur und – mit der typographisch gestalteten Einladungskarte – bildende Kunst vereinigt werden. Während Elfriede Hausmann für den musikalischen Teil verantwortlich ist, gestaltet Hausmann die Einladungskarte.¹⁴

Schon hier organisiert Hausmann eine Veranstaltung, bei der die Künste vermittels einer Aufführung verbunden werden. Sie steht allerdings noch deutlich in der bürgerlichen Tradition des 19. Jahrhunderts und findet im privaten Rahmen statt.

¹⁰ Abb. 20 und 21 im Anhang.

¹¹ Abb. in Raoul Hausmann (Ausstellungskatalog), 1986, S. 76, und in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 13.

¹² Hausmann, Auf der Suche, Typoskript.

¹³ Scharfrichter, 1998, S. 34.

¹⁴ Der deutsche Spiesser, 1994, S. 17.

Ebenfalls in dieser frühen Phase der Selbstdefinition als Künstler kommt Hausmann in Kontakt mit Künstlern und Theoretikern und deren Schriften, die für sein Selbstbild und seine Theorienbildung grundlegend sind. Ihre Bedeutung zeigt sich auch darin, dass diese Ideen selbst noch im Spätwerk Hausmanns Schriften prägen.

2.3 Theoretische Einflüsse

Hausmann ist in seiner Entwicklung typisch für die Künstler der Jahrhundertwende, die sich auf der Suche nach einer radikal neuen Kunstauffassung intensiv mit den Theorien anderer Disziplinen beschäftigten, wie mit denen der Philosophie, den Naturwissenschaften, der Politik und im weitesten Sinne der Theologie.¹⁵ Vor allem die ‚biozentristischen‘ Strömungen mischten die unterschiedlichen Wissenschaften, um dem positivistischen Ansatz der Naturwissenschaften ein homogeneres Weltbild entgegenzustellen. Auffallend ist, in welchem Maße Autodidakten rezipiert wurden, wie beispielsweise der Jurist Ernst Marcus, der versuchte, „durch eine eigene Interpretation der Kantschen Erkenntnistheorie, die klassische Physik mit einer neuen Raum- und Zeitlehre aus den Angeln zu heben“.¹⁶ Der Berliner Philosoph Salomon Friedlaender, mit dem Hausmann eng befreundet war, betrachtete Marcus sogar als seinen philosophischen Lehrer.

Auf der Suche nach einer neuen Position in der Gesellschaft orientierten sich die avantgardistischen Künstler darüber hinaus an den unterschiedlichen Theorien zur individuellen Anarchie. Vor allem die Idee des ‚Einzigens‘ von Max Stirner bot ihnen ein Modell für ihre Außenseiterrolle, die sie als Bohemien oder sogar in autonomen Künstlerkolonien leben wollten. Die radikale Fokussierung auf das Individuum als Zentrum oder gar als Schöpfer der Welt fand sich in der Folge bei ganz unterschiedlichen Theoretikern wie Ernst Marcus, Salomon Friedlaender oder dem Psychoanalytiker Otto Gross, die nicht nur für Hausmann von großer Bedeutung waren.

Die Theorie der individuellen Anarchie, wie sie Max Stirner Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt und in seinem Hauptwerk *Der Einzige und sein Eigentum* publiziert hatte,¹⁷ wurde

¹⁵ Die unterschiedlichen theoretischen Einflüsse auf Raoul Hausmann und sein Werk stellt vor allem Eva Züchner in ihrem Aufsatz *Quellen der Revolte* (vgl. Züchner, *Revolte*, 1994) und in der Einleitung der Archivedition (vgl. Züchner, *Einleitung*, 1998) sowie deren ausführlicher Kommentierung dar.

¹⁶ Züchner, *Revolte*, 1994, S. 24.

¹⁷ Vgl. Stirner, *Der Einzige*, 1969. Zuerst erschienen 1845.

1891 mit der Veröffentlichung seiner Biographie vor allem von den Naturalisten – parallel zur Nietzsche-Rezeption – wiederentdeckt.

Die Metamorphose des „Einzigsten“ in den „Übermenschen“ traf das Lebensgefühl der Fin de siècle-Generation. Die Differenz zum „Menschen“, zum „Bürger“ also, kam dem Bedürfnis nach „Einzigkeit“ der künstlerischen Individuen entgegen.¹⁸

Während des ersten Weltkriegs beschäftigten sich dann insbesondere die Dadaisten wieder mit der Theorie des „Einzigsten“. An Nietzsches wie auch an Stirners Theorien faszinierte zum einen die Kritik an Materialismus und Positivismus und zum anderen „der Appell an die Allmacht des ‚Ich‘“.¹⁹

Raoul Hausmann lernte Stirners Theorie durch Salomon Friedlaender kennen, mit dem er spätestens seit Anfang 1915 eng befreundet war.²⁰ Friedlaender, der auch mit seinem literarischen Werk den Dadaismus beeinflusste, nahm bei den Avantgarde-Künstlern eine wichtige Rolle als Vermittler der individuellen Anarchie ein. Er bezog sich, so Dieter Lehner, in seinem Hauptwerk *Schöpferische Indifferenz*²¹ vor allem auf Stirners „Einzigsten“, so

[...] daß man beinahe von einer aktualisierten Neuauflage von „Der Einzige und sein Eigentum“ sprechen kann [...] Über die „Schöpferische Indifferenz“ fand das „Schöpferische Nichts“ Stirners Eingang in die künstlerisch-politische Opposition, mithin in Dada.²²

Friedlaender integrierte in dieses Werk jedoch auch Aspekte der psychoanalytisch-gesellschaftskritischen Theorie von Otto Gross. Der Psychoanalytiker Gross war ebenfalls von Stirner beeinflusst und wurde vor allem von der literarisch-künstlerischen Bohème in München, Berlin und Ascona rezipiert, die „Zufluchtsort, aber auch Nährboden seiner Theorien waren“.²³

Er projizierte die Stirnersche „Ich“-„Welt“-Polarität mit ihrer Ideologiekritik auf die Freud'sche psychoanalytische Theorie, indem er nicht mehr wie sein Lehrer die Sexualtheorie zum Zentrum der Diagnose machte, sondern den „Konflikt des Eigenen mit dem Fremden, des angeborenen Individuellen und des Suggestierten, das ist des Anergogenen und Aufgezwungenen.“²⁴

¹⁸ Lehner, Stirnerrezeption, 1988, S. 60.

¹⁹ Ebenda, S. 59.

²⁰ Friedlaender war befreundet mit Paul Scheerbart und Johannes Baader. Möglicherweise kannten sich Hausmann und Friedlaender schon früh über Baader oder den *Sturm*, zu dessen ersten Autoren Friedlaender gehörte. 1915 planten Friedlaender, Hausmann und Baader die Zeitschrift *Erde 1915*, die jedoch nie realisiert wurde.

²¹ Salomo Friedlaender: *Schöpferische Indifferenz*. München 1918. Das schon 1915 beendete Werk konnte kriegsbedingt erst drei Jahre später erscheinen.

²² Lehner, Stirnerrezeption, 1988, S. 73 ff.

²³ Ebenda, S. 191.

²⁴ Ebenda, S. 189 f.

Diese Theorie lernte Hausmann vor allem durch Franz Jung kennen, mit dem er seit 1916 befreundet war.²⁵ Schon mit Friedlaender diskutierte Hausmann theoretische und persönliche Fragen, in der ‚strengen Schule‘ von Jung scheint er jedoch noch stärker eine alternative Lebensform, zu der vor allem die Ablehnung der bürgerlichen Ehe gehörte, erprobt zu haben.

Die freie Straße wurde eine Schule der Selbstbefreiung aus der bürgerlichen Verfremdung der Person und deren Existenz in der Gemeinschaft. [...] Um fähig zu sein eine ständige Kontrolle über sich selbst auszuüben und um sich zu überschreiten, gegen sich selbst ohne Mitleid zu sein.²⁶

Ende 1916 kam Raoul Hausmann über Friedlaender in persönlichen Kontakt mit dem Juristen Ernst Marcus und lernte dessen Theorie der „Exzentrischen Empfindung“ kennen, die ebenfalls dem Biozentrismus verpflichtet ist.²⁷ In seinem Hauptwerk *Das Problem der exzentrischen Empfindung*²⁸ entwickelte Marcus, so Botar, die psychovitalistische bzw. biologistische Auffassung von Kant, Gustav Fechner, Ernst Mach und Richard Avenarius zu einer extremen Lösung weiter, die mit der von Jakob von Uexküll vergleichbar sei, wonach das wahrnehmende Subjekt aktiv an der Schaffung von Wirklichkeit beteiligt ist. Das Licht selber sah Marcus in erster Linie als ein Produkt des Gehirns anstatt als Strahlung oder Reflexion des wahrgenommenen Objekts. Friedlaender deutete dann diese neue Position des Menschen dahingehend,

[daß] nicht [...] unser Anschauungsvermögen sich nach den Dingen, sondern umgekehrt die Dinge sich nach unserem Anschauungsvermögen richten. Die gesamte Zeit, der gesamte Raum sind Organe unseres Ich, dessen Logik, dessen Vernunft- und Verstandsgesetze, dessen gesetzgebender Geist sich zur Natur nicht empfangend und erleidend, sondern dermassen tätig und gebend verhält, dass erst durch diese seine Tätigkeit die Natur zur Natur wird.²⁹

Wie in Stirners Theorie des individuellen Anarchismus und der Vorstellung von Otto Gross, dass die Befreiung des Einzelnen eine Revolution bewirken könne, verlagert sich auch bei Marcus das Zentrum der Welt in das Innere des Individuums, hier ist es ein „Centralorgan“ im Gehirn.

²⁵ Unter Umständen kannten sich beide schon seit Ende 1914, als Hausmann begann, an den *Mittwochs-Abenden* von Ludwig Meidner teilzunehmen, bei denen auch Jung war.

²⁶ Hausmann, Am Anfang, 1972, S. 12 und S. 16. Hervorhebung im Original.

²⁷ Siehe dazu die Ausführungen von Botar, Biocentrism, 1998, S. 306.

²⁸ Ernst Marcus: *Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung*. Berlin 1918.

²⁹ Salomo Friedlaender: *Aus den Tiefen des Erkennens. Zum 70. Geburtstag des Philosophen Ernst Marcus am 3. September*, in: *Münchener Neueste Nachrichten* 79 no. 244 (3. September 1926), zitiert nach: *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 24.

Im Folgenden sollen die Aspekte der genannten Einflüsse skizziert werden, die aus den vordadaistischen Jahren stammen und die Grundlage von Hausmanns Kunstverständnis und den Werken der visuellen Lautpoesie sind.

Stirner entwickelt mit seiner Theorie des ‚Einigen‘ eine radikale Form der Individualität, bei der jede Art der ‚Fremdherrschaft‘ abgelehnt wird und der Mensch zu seinem wahren, einzigartigen Ich zurückfinden soll. Er fordert einen individuellen Egoismus, mit dem er sich gegen den Egoismus der ‚Herrschenden‘ wehrt, sei es Gott, der in seinem eigenen Interesse handele, oder seien es Menschen. Stirner vertritt dies mit Vehemenz: „Ich Meinesteils nehme Mir eine Lehre daran und will, statt jenen großen Egoisten ferner uneigennützig zu dienen, lieber selber der Egoist sein.“³⁰ Gleichmaßen wird eine ‚Herrschaft‘ des Geistes aufgelöst. Der ‚Einige‘ agiert aus dem Zustand des „schöpferischen Nichts“, welches die Einheit von körperlicher und geistiger Ursprünglichkeit im eigenen Selbst ist.

Ich bin [nicht] Nichts im Sinne der Leerheit, sondern das schöpferische Nichts, das Nichts, aus welchem Ich selbst als Schöpfer Alles schaffe. [...] Ich bin ja selber Meine Sache, und Ich bin weder gut noch böse. Beides hat für Mich keinen Sinn. [...] Mir geht nichts über Mich!³¹

Durch diesen Prozess könne der Mensch sich seinem individuellen Wesen gemäß fortwährend selbst erneuern.

Die Künstler, die sich von der Gesellschaft distanzieren oder auch in Künstlerkolonien eine neue und unabhängige Lebensform suchten, fanden sich in dieser Theorie wieder. Lehner führt aus, dass der ‚einige‘ Künstler zunächst eine Außenseiterexistenz sei, der die ideologischen Instanzen – Moral, Familie, Eigentum, Gesetz – und die ihre Herrschaft stabilisierenden Verständigungsmittel, wie Vernunft und Sprache, ablehne. „Alles gerät ihm dabei zum originären Abbild ‚Seiner Selbst‘, die Identität von Produzent und Produkt ist vollkommen.“³²

Salomon Friedlaender entwickelt mit seinem Hauptwerk *Schöpferische Indifferenz* die Theorie Stirners polaritätstheoretisch neu, als eine ausgeglichene Balance zwischen und unabhängig von jeder Gegensätzlichkeit. Im Inneren des Menschen befinde sich das „Weltzentrum“, ein „ausdehnungsloser Punkt“, der Ort, an dem „aus dem Nichts aller Differenz eine göttliche Gleichgültigkeit und schöpferische Gesamtschau alles Irdischen erwüchse“.³³

³⁰ Stirner, *Der Einzige*, 1969, S. 36.

³¹ Ebenda, S. 37.

³² Lehner, *Stirnerrezeption*, 1988, S. 227.

³³ Scharfrichter, 1998, S. 15.

Diesem radikal subjektivistischen Weltentwurf, der das metaphysische Absolute in den menschlichen Geist verlegt, liegt der Glaube an eine polare Identität alles Seienden zugrunde; es basiert auf der Annahme eines ätherischen einheitlichen Urfluidums, das Kosmos, Mensch und Natur durchdringt und vereint.³⁴

Darin zeigen sich deutlich Ideen der biozentristischen Bewegungen, denen Friedlaender ebenfalls verpflichtet war. Lehner weist darauf hin, dass alle Dadaisten sich mehr oder weniger offen zu Friedlaenders „schöpferischer Indifferenz“ bekannt haben, „am deutlichsten Hausmann als Anhänger des monistischen Axioms einer ‚Synthese aus Geist und Materie‘.“³⁵ Für Hausmann bot Friedlaenders polaritätstheoretischer Ansatz auch die Möglichkeit, den individuellen Anarchismus Stirnerscher Prägung mit den revolutionären Ideen von Otto Gross und den biozentristischen Vorstellungen einer natürlich-kosmischen Verbindung alles Existierenden zusammenzufügen. Da er gleichzeitig in engem Kontakt zu Franz Jung stand, mit dem er dessen anarchistisch-kommunistische Ideen zum Leben in einer besseren Gemeinschaft erprobte, mischte er in seinen Texten Vorstellungen der individuellen Anarchie mit kommunistischen Ideen und wechselte immer wieder seinen Schwerpunkt. Diese Ambivalenz führte dann bei der Zusammenarbeit mit der Zeitschrift *Der Einzige* schließlich zum Streit.

Diese philosophisch-literarische Zeitschrift war von Friedlaender 1919 zusammen mit seinem Vetter Anselm Ruest³⁶ gegründet worden, mit dem Ziel, die Ideen Stirners zu verbreiten. Die Herausgeber – vor allem Ruest – standen zunächst auch dem Dadaismus nahe. Im Unterschied zu Hausmann wurde Ruest bereits in der Anzeige zur Gründung des *Clubs Dada* am 27. 1. 1918 in der *Vossischen Zeitung* als Mitglied genannt. Hausmann veröffentlichte 1919 zwei Texte in *Der Einzige*: Im Januar erschien *Zu Kommunismus und Anarchie*³⁷ und im April *Pamphlet gegen die Weimarische Lebensauffassung*.³⁸ Nach der Publikation des zweiten Textes gerät Hausmann jedoch mit Ruest in Streit und wirft ihm im Mai in einer Anmerkung zu seinem Text *Der individualistische Anarchist und die Diktatur*³⁹ sinnentstellende Textveränderungen vor, so „daß der Anschein erweckt“ werde, er „sei Stirnerianer, obwohl Herr Dr. Ruest“ sein „Standpunkt als Anarcho-Kommunist genau bekannt“ sei.⁴⁰ In diesem Text kritisiert Hausmann deutlich Stirners Theorie: „der Anarchist übersieht, daß der Stand-

³⁴ Ebenda, S. 49.

³⁵ Lehner, *Stirnerrezeption*, 1988, S. 233.

³⁶ Der Stirnerianer Anselm Ruest veröffentlichte ein ‚Stirner-Brevier‘ (1906) und eine Stirner-Biographie (1906). Vgl. Stirner, *Der Einzige*, 1969, S. 273.

³⁷ Vgl. Hausmann, *Zu Kommunismus*, 1919.

³⁸ Vgl. Hausmann, *Pamphlet*, 1919.

³⁹ Vgl. Hausmann, *Der individualistische Anarchist*, 1919.

⁴⁰ Hausmann, *Der individualistische Anarchist*, 1919, S. 276.

punkt: Ich, der Einzige – ebenfalls Diktatur ist“.⁴¹ Dagegen bezog er sich im März 1918 in einem Brief noch explizit auf diese Theorie und diskutierte sie mit Hannah Höch:

Stirner meint damit die fixe Idee, daß wir allen möglichen Theorien und „Gesetzen“ glauben, die den Menschen schwächen, zähmen, uns selbst aber glauben wir nie [...]. Wir leben nach Traditionen – aber nicht nach dem, was uns am nächsten wäre.⁴²

Hausmann war offensichtlich von der Idee des ‚Einzigen‘ fasziniert, mochte sich jedoch nicht auf eine Richtung festlegen und ging daher, wie so oft, auf Distanz zu den zunächst vertretenen Theorien. So kritisierte er in den folgenden Jahren u. a. auch heftig den Kommunismus. In letzter Konsequenz war er weder Anarchist oder Kommunist noch Anhänger einer bestimmten Richtung, sondern suchte mit seiner jeweils persönlichen Mischung einen individuellen Standpunkt ‚zwischen‘ den Theorien.

Ebenfalls in direktem Zusammenhang mit Anarchie und Dada – sie wird von Lehner als „Prädada-, Verein“ bezeichnet⁴³ – stand die Gruppe um Franz Jung und den Verlag *Die freie Strasse*. Jung gründete diesen Verlag 1915, um mit der Zeitschrift *Vorarbeit* die revolutionären psychoanalytischen Ideen von Otto Gross zu verbreiten. Als *Vierte Folge der Vorarbeit* erschien 1916 der programmatische Essay von Otto Gross *Vom Konflikt des Eigenen und Fremden*. Aus diesem notierte sich Hausmann neben anderem folgende Passage:

In der Tiefe des menschlichen Innern lebt ein Konflikt, der die seelische Einheit zerreißt. [...] Die Angst der Einsamkeit, der Trieb zum Anschluß zwingt das Kind, sich anzupassen: die Suggestion von fremdem Willen, welche man Erziehung nennt, wird in das eigene Wollen aufgenommen.⁴⁴

Diese Spannung zwischen dem „eigenen Wollen“ und dem „fremden Willen“ führe dann, so die Theorie von Gross, zu dem „Konflikt des Eigenen und des Fremden“, der auch das Machtverhältnis zwischen Mann und Frau bestimme. Die Entstehung von individuellen Neurosen werde durch die autoritäre patriarchalische Gesellschaft verursacht. Umgekehrt könne durch die Befreiung der ursprünglichen Instinkte – zu der auch der „Instinkt der gegenseitigen Hilfe“ gehöre – die *Vorarbeit* geleistet werden für eine Revolutionierung der Gesellschaft. Die individuelle Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen soll zur Errichtung einer anarchistischen Gesellschaft führen, die auf der Freiheit des Individuums gegründet sei. In seiner Theorie finden sich nicht nur die Ideen Stirners, sondern auch die der biozentristisch orien-

⁴¹ Ebenda.

⁴² Hausmann in einem Brief an Hannah Höch, Anfang März 1918, in: Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 346.

⁴³ Lehner, *Stirnerrezeption*, 1988, S. 189. Er folgt damit Hausmanns Einschätzung, vgl. Hausmann, *Am Anfang*, 1972, S. 12.

tierten Lebensreformbewegungen und Künstlerkolonien. Gross wohnte wie z. B. auch Hugo Ball einige Zeit in der Naturheilsiedlung *Monte Verità* in Ascona, die ein Sammelbecken der Gegenkultur war.

Franz Jung, als enger Freund und Anhänger von Otto Gross, scheint in der ‚Schule‘ um die *Freie Strasse* diese Vorarbeiten für eine neue Gesellschaft nicht nur theoretisch vertreten, sondern auch praktisch realisiert zu haben. Nach dem Vorbild Jungs versuchte Hausmann, mit zwei Frauen gleichzeitig liiert zu sein, und sah sich als deren uneigennütziger Erzieher für eine bessere Zukunft im Sinne der Ideen von Gross. Eva Züchner:

Es galt, den Konflikt mit aller Kraft des Erlebens zu durchleiden, sämtliche Qualen auszuhalten, die mit der Zerstörung des Fremden im eigenen Inneren einhergingen, denn der Lohn würde sein: der neue Mensch und die neue Gemeinschaft und ein Leben in allumspannender Liebe und Harmonie.⁴⁵

Vor allem im Briefwechsel mit Hannah Höch wird deutlich, dass Hausmann mit dieser Form des Zusammenlebens eine neue Lebensgemeinschaft suchte, die „Wahlfamilie“.⁴⁶ Später zog er sich zunehmend mit seinen Frauen aus der Gesellschaft zurück, distanzierte sich nach der Dadazeit von den Künstlerkreisen, die ihm gesellschaftlich zu angepasst waren, und suchte das Leben in der Natur. Er brach im März 1933 nach Ibiza auf, um ein – auch finanziell günstiges – Leben in der Natur zu suchen, für das die Insel bei Künstlern bekannt und beliebt war. Züchner weist darauf hin, dass er schon zwei Jahre zuvor ähnliche Pläne hatte, als er sich beim Schweizerischen Lichtbund nach einem für den Gemüseanbau geeigneten Pachtgrundstück erkundigte.⁴⁷

Damit folgte er auf eine private Weise den verschiedenen Ideen aus der vordadaistischen Phase. Dennoch war seine öffentlich vertretene Unabhängigkeit höchst ambivalent, wie die privaten Quellen zeigen. Auch sein unbürgerliches Leben mit mehreren Frauen löste die theoretisch so vehement geforderte individuelle Befreiung in der Gemeinschaft nur bedingt ein, und die von ihm geforderte Gleichstellung von Mann und Frau scheiterte u. a. immer wieder an seiner großen Eifersucht. So war er einerseits der einzige Berliner Dadaist, der sich dafür einsetzte, dass auch eine Frau, seine Geliebte Hannah Höch, an der Bewegung teilnehmen durfte, andererseits litt er immer wieder – auch Jahrzehnte später – darunter, dass sie als Künstlerin Erfolg hatte.

⁴⁴ Abschrift von Raoul Hausmann. Zitiert nach Höch. *Lebenscollage*. Band I, 1989, S. 225 f.

⁴⁵ Scharfrichter, 1998, S. 15.

⁴⁶ Hausmann, *Hyle I*, S. 353.

⁴⁷ Scharfrichter, 1998, S. 13.

In den Texten, die Hausmann seit 1917 publizierte, zeigt sich deutlich seine Entwicklung im Umgang mit den in der vordadaistischen Zeit rezipierten Theorien und die Suche nach einer eigenen Position. Erst mit der Dadaphase legte er zunehmend den Schwerpunkt auf die Bedeutung seiner Arbeit als Künstler und deren persönliche und gesellschaftspolitische Dimension. Vorher scheint er in den Diskussionen vor allem mit Friedlaender und Jung sowie bei den Versuchen, diese Erkenntnisse in die Praxis umzusetzen, das weite Feld der unterschiedlichen oben geschilderten Vorstellungen für sich ausgelotet zu haben.

1916 spricht sich Hausmann in seinem Text *Salut Rubiner*⁴⁸ entschieden gegen die aktivistisch-politische Kunst aus – eine Haltung, die er im Verlauf seines Lebens nie aufgibt. Mit Ludwig Rubiner kritisiert Hausmann auch alle diejenigen expressionistischen Dichter, die sich explizit als „politische Literaten“ verstanden und vor allem in der linksradikalen Zeitschrift *Die Aktion* veröffentlichten. Vermutlich reagiert Hausmann damit auf den dort zuvor erschienen Text *Hören Sie!* von Rubiner, in dem dieser die Literaten dazu auffordert, Führer zu sein. Hausmann postuliert dagegen im Sinne der individuellen Anarchie die „Politik der Gesetzeserfüllung aus der eigenen Seele und am eignen Leibe. Ein bedenkenlos aufrichtiges Leben“.⁴⁹ Das hinderte ihn jedoch nicht daran, seit 1917 ebenfalls für *Die Aktion* zu schreiben. Sein im April 1917 dort publizierter Text *Der Mensch ergreift Besitz von sich*⁵⁰ zeigt deutlich, dass er hier auf seine Art die „schöpferische Indifferenz“ von Friedlaender mit den Vorstellungen von Gross zum Geschlechterverhältnis verbinden will:

Im Menschen kämpft Geist-Seele mit sich selbst, Geist Adam haßt darum Seele Eva, weil sie seines innersten alleinigen Gottes Mutter ist, damit auch seine. Durch welche Tode muß ihr beider Haß, bis sie sich als ewiges Widerspiel, als clair-obscur erkennen!⁵¹

Im November 1918 gab er mit Johannes Baader zusammen die *Neunte Folge der Vorarbeit* mit dem Titel *Die freie Strasse* im gleichnamigen Verlag heraus, in dem bereits als vierte Folge die Theorie von Otto Gross publiziert worden war. Seinen dort veröffentlichten kurzen Artikel, *Menschen leben Erleben*,⁵² schrieb er offensichtlich unter der Wirkung der gescheiterten Aufstände und verlegt auch hier das politische Handeln auf die „Umgestaltung der Welt durch den neuen Menschen der Gemeinschaft“. Deutlich inspiriert vom „Konflikt

⁴⁸ Vgl. Scharfrichter, 1998, S. 55.

⁴⁹ Scharfrichter, 1998, S. 55.

⁵⁰ Vgl. Hausmann, *Der Mensch ergreift*, 1917.

⁵¹ Hausmann, *Der Mensch ergreift*, 1917, S. 198.

⁵² Vgl. Hausmann, *Menschen*, 1982.

des Eigenen und des Fremden“ und der Arbeit mit Jung postuliert er die Verschmelzung des „Ich des Einzelnen“ mit der Gemeinschaft, dem „Wir“, und wendet sich damit gegen Stirners Idee des ‚egoistischen Einzigen‘. Im gleichen Text fordert er erstmals die „Freimachung des Erlebens aller“, womit er seiner Mischung der Theorien einen eigenen Schwerpunkt gibt. Diese Entwicklung könne jedoch nicht vom Individuum alleine bewältigt werden, und im Mai 1919 konkretisiert er in seinem Text *Individualistische Anarchie*:

Der heute ausbrechende Konflikt des Eigenen und Fremden als Zentralpunkt eines Vorstoßes zum Erleben kann nur durch die Masse, nicht vom Einzel-Einzigen praktisch statt idealistisch verwirklichend gestaltet werden.⁵³

Die Organisation der Gemeinschaft durch den Kommunismus hält er jedoch lediglich für einen zeitlich begrenzten Kompromiss, denn nach der Beseitigung der ökonomischen Missstände werde die Masse „in lauter Einzelne wieder aufgelöst“, es entstünden „lauter Ichs“. ⁵⁴ Das Ich dieser „höheren Phase der kommunistischen Gesellschaft“⁵⁵ stelle dann alle „vor die Forderung des eigenen Erlebens.“⁵⁶ In den folgenden Texten taucht dann immer wieder diese Forderung der „Freimachung des Erlebens“⁵⁷ auf, ohne dass klar wird, was er damit meint und welche Auswirkungen das auf die Gesellschaft haben soll. Anders verfährt er dann in seinen Erläuterungen zu Dada. Schon in einem frühen, unpublizierten Text vom 28. April 1918⁵⁸ wird Hausmann konkreter:

Politik treibt der Club Dada überhaupt nicht. Alle unsere Veröffentlichungen und Abende sind nur auf neue Eindrücke, beinahe möchte ich sagen: Herabsetzungen des Begriffs „Kunst“, zugunsten des simultanen Erfassens und Erlebens der Umwelt, gestellt.⁵⁹

Durch seine Teilnahme am Dadaismus gelang es Hausmann somit, dieses ‚Erleben‘ zu definieren und in den Kontext der Kunst zu stellen: Es handelt sich um die Erweiterung der Sinneseindrücke durch die Kunst auf der körperlichen und geistigen Ebene, wodurch in der Folge die Realität in all ihren heterogenen Facetten erfahrbar werden soll. Die „Erlebnisangst“ des Bürgers, die zur Errichtung eines starren, einschränkenden Gesellschaftssystems geführt habe, soll durch die Kunst aufgelöst und der Mensch so befreit werden. Hausmann bezeichnet 1920 Dada als eine „ehrliche Welle, die eigene innere Situation ohne Beschöni-

⁵³ Hausmann, *Individualistische Anarchie*, 1982, S. 44.

⁵⁴ Hausmann, *Zu Kommunismus*, 1919, S. 5. Der Text erscheint am 26. Januar 1919 in *Der Einzige*.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Ebenda, S. 6.

⁵⁷ Hausmann, *Der geistige Proletarier*, 1982, S. 32.

⁵⁸ Vgl. Hausmann, [Dada], 1998.

⁵⁹ Ebenda, S. 71.

gung zu zeigen“, und als „eine Taktik zur Auflösung einer alten und Vorbereitung einer (vielleicht) neuen gesellschaftlichen Konvention.“⁶⁰

Die biozentristischen Ideen dienen ihm dazu, diese Theorien in einen Gesamtzusammenhang zu stellen und die physische Existenz zur Basis der geistigen Erfahrungen zu machen.

*Auf die Epoche physikalisch-chemischer Weltbetrachtung, die zum Materialismus führte, folgte jetzt naturgemäss die biologische Weltbetrachtung.*⁶¹

In seiner Arbeit *Prolegomena to the study of biomorphic modernism* widmet sich Oliver Botar dem Revival einer Naturromantik, das um die Jahrhundertwende einsetzte. Es ist bisher in seiner Bedeutung für die Künste wenig untersucht worden, obwohl viele der Avantgarde-Künstler davon stark beeinflusst waren. Viele Theorien, so auch die von Kandinsky, beruhen auf Vorstellungen, die in diesem Umfeld entwickelt wurden, und diese prägen die Bedeutung des Körpers in der Kunst, wie sie vor allem nach 1945 zum Tragen kommt.

Diese naturbezogenen neoromantischen Bewegungen resultieren aus einer Kritik an der Moderne, ihrer Verstandeskultur und ihrer Technikbezogenheit, welche als Entfremdung des Menschen von der Natur empfunden wird. Dem wird ein einigendes System entgegengesetzt, dem gemäß der Mensch sich in erster Linie als Teil statt als Beherrscher der Natur verstehen soll.

Biozentrik is here constituted as a commonly-held bundle of concepts, theories, beliefs, practices, and prescriptions which privileged *Leben* over *Geist*, which foregrounded the concept of our inseparability from and dependence on nature, and which had their origins in Romantic *Naturphilosophie*, biologism, and neo-Lamarckism.⁶²

Die verschiedenen Bewegungen verbindet die gemeinsame Überzeugung, dass sich nach der Natur Modelle entwickeln lassen für Wissenschaft, Gesellschaft und Ästhetik. Es sind konsequent biologische Erkenntnislehren, die den Menschen nicht mehr gesondert in den Mittelpunkt stellen, sondern ihn als Teil der Einheit der Natur, d. h. auch der belebten und unbelebten Natur, sehen, die sie als „kosmovitales Einsfühlen“⁶³ unterschiedlich beschreiben und erklären.

⁶⁰ Hausmann, Was ist Dada? [August 1920], 1998, S. 107.

⁶¹ Adolf Behne (1916), zitiert nach Botar, Biocentrism, 1998, S. 175.

⁶² Botar, Biocentrism, 1998, S. 206.

⁶³ Ebenda.

Die verschiedenen Modelle sind äußerst heterogen, da sich diese Diskurse auch mit anderen zeitgenössischen Ideen wie dem Positivismus, Marxismus oder Okkultismus verbinden. Darüber hinaus ändern einige der Hauptvertreter im Laufe der Zeit ihre Überzeugungen oder vertreten sogar gleichzeitig sich widersprechende Ansichten. Das führt dazu, dass ähnliche Ideen schließlich zur Begründung von politisch konträren Theorien herangezogen werden. Es gab sowohl anarchistische als auch nationalsozialistische Vorstellungen, die biozentristisch beeinflusst sind. So trat Raoul Hausmann, den Botar zu den anarchistischen Biozentrikern rechnet und der schon früh Hitler kritisierte, seit 1923 während anderthalb Jahren vehement für die *Welteislehre* von Hanns Hörbiger ein, welche später ein wichtiges Modell für den ebenfalls biozentristisch beeinflussten Nationalsozialismus war.⁶⁴

Botar untersucht in seiner Arbeit diese vielfältigen Unterschiede und Gemeinsamkeiten und zeigt ihre Bedeutung für die Avantgarde-Künstler auf – in erster Linie László Moholy-Nagy, mit dem Raoul Hausmann ebenfalls eng zusammenarbeitete. Wichtig für die *Klang-Gedichte* sind die Vorstellungen, die Raoul Hausmann offensichtlich aus diesen Bewegungen für seine Theorien bekam.

Dass diese biozentristischen Erkenntnislehren für Hausmann wichtig sind, zeigt auch seine lebenslängliche Beschäftigung mit ihnen. So besaß er noch in Limoges Bücher der biozentristischen Theoretiker. Diese hatte er sich entweder in seinen Berliner Jahren angeschafft und nach dem Krieg vermutlich nachsenden lassen, oder er hatte sie sich neu gekauft, wie zwei Titel von Edgar Dacqué *Urwelt, Sage und Menschheit* von 1928⁶⁵ und *Vermächtnis der Urzeit* von 1948⁶⁶ sowie von Ernst Fuhrmann *Grundformen des Lebens* von 1962⁶⁷ und von J. von Uexküll *Theoretische Biologie* von 1928⁶⁸. In einem Notizheft aus den 60er Jahren findet sich zudem in einer Liste der Bücher, die er zwischen 1912 und 1920 gelesen hat, der Eintrag „Spengler, Untergang des Abendlandes“.⁶⁹ Ebenso gehören die von ihm rezipierten Theoretiker Ernst Marcus und Ernst Mach zum Biozentrismus.

⁶⁴ Eva Züchner weist ebenfalls auf dieses Phänomen hin. Vgl. Züchner, Einleitung, 1998, S. 19.

⁶⁵ Erschienen im Verlag R. Oldenbourg, München, Berlin.

⁶⁶ Erschienen im Verlag R. Oldenbourg, München, Berlin.

⁶⁷ Erschienen im Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, Darmstadt.

⁶⁸ Erschienen im Verlag Julius Springer, Berlin.

⁶⁹ Das Notizheft befindet sich im ARH Rochechouart.

Botar weist darauf hin, dass zwei Artikel Hausmanns von 1923 und 1924 eine Kritik des Buches von Raoul Francé *Die Kultur von Morgen*⁷⁰ seien, dem Hausmann darin Hörbigers *Welteislehre* entgegengesetzt. Welch große Bedeutung diese Theorie auch später noch für ihn hatte, zeigt ein Brief von 1954 an seine Tochter Vera, in dem er sie fragt, ob Hörbigers *Welteislehre* noch bei seinen Sachen in ihrer Berliner Wohnung sei.⁷¹ Diese Lehre, so Züchner, habe Hausmann vor allem als Erklärungsmodell interessiert. Er sei fasziniert gewesen von der „Hypothese einer das All regulierenden, aus Feuer und Eis bestehenden polaren Urkraft.“⁷² Die der Biozentrik inhärente Synthese von Begriffen, die als Gegensätze empfunden wurden, wie Geist und Seele, Mensch und Natur, schien Raoul Hausmanns Denken zu entsprechen. Botar nimmt an, dass Hausmann und Baader begeisterte Anhänger von Ernst Haeckel gewesen seien, der sich mit seinem Monistenbund gegen den Dualismus des 19. Jahrhunderts wandte. Für Haeckel stellt die belebte und unlebte Natur eine grundsätzliche Einheit dar und er verwirft alles Übernatürliche. Das sind Ideen, die sich direkt in Hausmanns Texten wiederfinden. So beginnt sein Artikel *Ausblick* von 1924: „Das Bewußtsein der herrschenden materialistischen Weltanschauung ist ein mechanisches, dem sich für uns die universale Funktionalität entgegenstellt.“⁷³ Er fordert darin weiterhin ein einheitliches Weltbild, das jeglichen Dualismus beseitigt. Dies könne nicht mit der materialistischen Weltanschauung erreicht werden, da man die „irrigste Voraussetzung“ mathematisch einwandfrei beweisen könne. Schon 1921 forderte er in seinem Text *Présentismus*: „Wir wollen in dieser mitteleuropäischen Flachheit endlich den Aspekt einer Welt, die real ist, eine Synthese des Geistes und der Materie“.⁷⁴

Hausmann geht ganz im Sinne des Biozentrismus davon aus, dass die eigentliche Erkenntnis im Unterbewusstsein schlummere und je nach historischem Augenblick, zu dem auch kosmische Einflüsse gehören, die Vorstellung des Menschen bestimme. Um zu einer allumfassenden Einheit zu kommen, also auch der von Geist und Seele, müsse der Mensch zum „Organgedanken vorstoßen“: „Der Geist hegt eine uralte feige Angst vor dem Körper und seinen Kräften. Der Geist ist es, den wir in diesen Dingen zu befreien und zu zivilisieren haben.“⁷⁵

⁷⁰ Raoul Francé: *Die Kultur von Morgen: Ein Buch der Erkenntnis und der Gesundung*. Dresden 1922. Vgl. hierzu Botar, *Biocentrism*, 1998, S. 260.

⁷¹ Der Brief vom 27.9.1954 befindet sich im ARH Rochechouart.

⁷² Züchner, *Einleitung*, 1998, S. 19.

⁷³ Hausmann, *Ausblick* [1924], 1982, S. 95.

⁷⁴ Hausmann, *Présentismus* [1921], 1982, S. 25.

⁷⁵ Aus einem der Werbetexte für seinen Roman *Hyle*. Das Typoskript ist im BG-RHA.

Diese körperzentrierten Vorstellungen konnte Hausmann vor allem mit dem Dadaismus zu seiner Kunsttheorie weiterentwickeln. Die Dadabewegung zeichnete sich dadurch aus, radikal mit der traditionellen Rolle des Künstlers zu brechen: Seine Aufgabe war es nicht mehr, mit dem Kunstwerk die Realität nach einem bestimmten Schönheitsideal abzubilden. Das Leben selbst sollte in der Kunst ausgedrückt werden, weshalb neue Materialien und Techniken notwendig wurden. Auch der Körper wurde zum Ort der Kunst bzw. sein Ausdruck prägte das Kunstwerk.

2.4 Raoul Hausmann und Dada Berlin: Die Entwicklung der visuellen Lautpoesie aus der dadaistischen Typographie und Aktion

2.4.1 Exkurs: Der ‚Mythos‘ Dada und das Problem seiner Erforschung

Inzwischen gibt es viele Darstellungen der Dadabewegung in Berlin, auch zur Bedeutung Raoul Hausmanns als Mitbegründer. Problematisch ist jedoch nach wie vor, dass viele zeitgenössische Quellen – Kunstwerke und Texte sowie andere Dokumente – verloren gegangen sind in der Zeit des Nationalsozialismus, durch Emigration und Krieg. Es ist jedoch auch nicht gewiss, ob es bestimmte Materialien bzw. Aktionen überhaupt gegeben hat. Zur Klärung wird häufig auch auf die späteren Erinnerungsbücher der Dadaisten zurückgegriffen, und zuweilen werden sie den historischen Quellen gleichgesetzt. Diese Erinnerungen an die Dadazeit wurden jedoch in der Regel erst Jahrzehnte später von den Protagonisten der Bewegung geschrieben und sind daher, gerade was die Datierung angeht, oft fehlerhaft. Dazu kommt, dass durch die Aufwertung des Dadaismus nach 1945, der bis zum Mythos stilisiert wurde, die ehemaligen Dadaisten dazu neigten, die eigene Bedeutung zu betonen und manche historischen Tatsachen entsprechend zu verändern.⁷⁶ Der tatsächliche Kontext ist jedoch gerade für die Entwicklung der Lautpoesie wichtig, weil sich so ermitteln lässt, wie Hausmann vorging, um die Formen der bildenden Kunst mit der Sprache zu verbinden, und welche Intentionen er zunächst hatte.

Ein Beispiel für die Wirkung eines späteren Textes auf die Darstellung der dadaistischen Aktivitäten in der Forschung lässt sich anhand einer Dada-Veranstaltung von Raoul Haus-

⁷⁶ Darauf wird schon im von Reinhard Meyer herausgegebenen Sammelband hingewiesen. Im Unterkapitel *Die Dadaisten inaugrieren den Dada-Mythos* heißt es: „Wie kaum bei anderen Künstlern und Schriftstellern greift die Literatur zum Dada auf die Selbstaussagen der Dadaisten zurück“ (Meyer et al., Dada, 1973, S. 30).

mann und Johannes Baader zeigen, die vermutlich erst ein Jahr später stattgefunden hat: die *Soirée/ Matinée des Clubs der blauen Milchstraße im Café Austria* vom 6. Juni 1918.

Es gibt für diese Aufführung keinerlei Quellen, außer in zwei späten Texten von Raoul Hausmann: In seinem Erinnerungsbuch *Am Anfang war Dada*, das erst 1972, ein Jahr nach seinem Tod, erschienen ist, schreibt er von einer *Dada-Matinée*, die an diesem Tag stattgefunden habe. Hanne Bergius bezieht sich darüber hinaus auf seinen Text *Les six soirées et matinées du Club DADA de Berlin 1918-1919*, in dem Hausmann von einer *Dada-Soirée* am 6. Juni 1918 berichtet.⁷⁷ Es handelt sich bei letzterem um einen Text von Hausmann, der 1976 erschien.⁷⁸ Erstaunlich ist, dass Hausmann am Anfang und am Ende der kurzen Erläuterung zur Veranstaltung vom Juni 1918 jeweils von einer „Matinée“ spricht, dazwischen jedoch von einer „Soirée“. Als Beleg beschreibt er zudem im gleichen Abschnitt Teile des Ankündigungsplakats für diese Aufführung, anhand derer jedoch eindeutig das Plakat für die Veranstaltung von 1919 zu identifizieren ist.⁷⁹ Auffallenderweise erwähnt er diese Veranstaltung des *Clubs der blauen Milchstraße im Café Austria* mit Johannes Baader vom 12. März 1919 jedoch in keinem seiner Texte, obwohl dafür außer mit diesem Plakat ebenfalls 1919 in *Der Einzige* mit einer Anzeige⁸⁰ geworben wurde.

In der Folge wird die fragliche Aufführung in der Sekundärliteratur vorzugsweise als *Soirée* benannt, so im Retrospektivekatalog⁸¹ und in der Archivedition der Berlinischen Galerie.⁸² Lediglich in der Hannah-Höch-Edition von 1989 wird diese Veranstaltung als *Matinée* angegeben.⁸³ Bergius weist zwar bereits darauf hin, dass dieser Abend „in Frage stehe“, da einige Informationen Hausmanns offensichtlich zur Veranstaltung von 1919 gehören – wie die oben geschilderte Beschreibung des Plakats –, sie geht jedoch schließlich davon aus, dass er stattgefunden habe.

In „Am Anfang war dada“ nennt Hausmann jedoch andere Programmpunkte für jenen Abend am 6.6.1918, die glaubwürdig erscheinen, so den Vortrag seiner Lautgedichte ›Seelenautomobile‹ und seines ›Manifestes von der Gesetzmäßigkeit des Lautes‹.⁸⁴

Er habe, so Bergius zur Begründung, ja bereits im Mai 1918 Lautpoesie geschrieben, wie *bbbb*.⁸⁵ Sie verweist dazu auf die Datierung von Michael Erlhoff, die dieser möglicherweise

⁷⁷ Vgl. Bergius, Lachen, 1993, S. 328.

⁷⁸ Vgl. Hausmann, *Les six soirées*, 1992.

⁷⁹ Abb. in: *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 167.

⁸⁰ Vgl. Höch, *Lebenscollage*. Band I, 1989, S. 541.

⁸¹ Vgl. *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 281.

⁸² Vgl. Scharfrichter, 1998, S. 77.

⁸³ Vgl. Höch, *Lebenscollage*. Band I, 1989, S. 395.

⁸⁴ Bergius, Lachen, 1993, S. 328.

nach späteren Abschriften Hausmanns auf Mai 1918 festlegt.⁸⁶ Die beiden Typoskripte im Archiv in Rochechouart, die Hausmann offensichtlich nach der Vorlage der publizierten Fassung des Gedichtes in der Zeitschrift *Mecano* von 1922, und zwar in der gleichen typographischen Gestaltung später in Limoges anfertigte – er besaß diese Ausgabe von *Mecano*, die heute in Rochechouart ist –, sind einmal von ihm auf April und einmal auf Mai 1918 datiert worden. Hausmann scheint damit schon hinsichtlich des Monats unterschiedliche eigene Erinnerungen belegen zu wollen. Für das ebenfalls von Bergius als Beleg genannte Manifest ist der Druck von 1919 zusammen mit *kp'erioum* der früheste Beleg.⁸⁷ 1922 wurde es dann zusammen mit *bbbb* in der genannten Nummer von *Mecano* publiziert.

Zu Beginn der 90er Jahre gelangte der Berliner Nachlass u. a. mit den Notizbüchern aus dieser Zeit in öffentliche Hand. Die Vorstufe des Gedichtes *kp'erioum* wurde im Archivband von 1998 mit dem Titel *N'moum* publiziert⁸⁸ und ist eindeutig erst im August 1918 entstanden. Im gleichen, sorgfältig gemachten und ausführlich kommentierten Archivband findet sich nun als Beleg dafür, dass die Dada-Soirée tatsächlich 1918 stattgefunden habe, ausgerechnet der Hinweis auf das Plakat für die Veranstaltung von 1919⁸⁹ – so ist es auf dem Plakat selbst zu lesen, das Raoul Hausmann handschriftlich auf dessen Passepartout auf 1918 datiert hat.⁹⁰

Unhinterfragt wird ebenso nach wie vor die von Hausmann beschriebene Feier des 100. Geburtstags von Gottfried Keller übernommen. Auch diese spontane „Feier“, die Hausmann mit Baader veranstaltete und die mit einem Vortrag von „Poesie fix und fertig“ verbunden war, legt Hausmann in den Sommer 1918, obwohl Kellers 100. Geburtstag erst 1919 gefeiert werden konnte, da er am 19. Juli 1819 geboren wurde.

So hat Raoul Hausmann also mit seinem Insistieren auf 1918 umfassenden Erfolg, und es scheint ihm auch sehr wichtig gewesen zu sein, die historischen Daten ein wenig zu verändern. In dem gleichen Erinnerungsbuch finden sich bereits einige Erklärungen dazu:

Vor Allem war mir klar, daß eine neue künstlerische „Erfindung“ nötig war. Ich liebte die expressionistischen Dichtungen von August Stramm gar nicht, die rudimentäre Sprache sagte mir nichts. Wozu überhaupt noch eine Sprache, oder besser, wozu überhaupt nich [sic!] eine Sprache mit

⁸⁵ Vgl. Hausmann, *bbbb*, 1922. Abb. 28 im Anhang.

⁸⁶ Bergius beruft sich auf eine Angabe in: Hausmann, *Texte*, Bd. 2, 1982, S. 207 f. Dort bestimmt der Herausgeber Erlhoff zwar als Entstehungszeit den Mai 1918, begründet dies aber nicht.

⁸⁷ Vgl. *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 178.

⁸⁸ Vgl. Scharfrichter, 1998, S. 81.

⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 77.

⁹⁰ Vgl. *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 167.

bekanntem Worten, also verständlichen Begriffen?

Ich faßte (unabhängig von den mir erst viel später bekannt gewordenen Lautgedichten von Hugo Ball) die Idee einer Dichtung, die nurmehr ausschließlich auf den Lautwerten der Buchstaben des Alphabets begründet war, und ich schrieb Ende April 1918 ein Dutzend Buchstabengedichte, die ich Seelenautomobile nannte.⁹¹

An anderer Stelle betont er: „Als ich im April 1918 meine ersten lettristischen Gedichte gefunden hatte, trug ich sie auf der von Baader und mir allein im Cafe Austria in der Potsdamerstraße in Berlin gehaltenen Matinee zum erstenmal vor.“⁹²

Es geht also schlicht darum, der Erfinder einer wirklich neuen Poesie zu sein, die zum einen die radikalen Neuerungen des Expressionismus übertrifft und zum anderen ganz unabhängig von anderen Lautpoeten entstanden ist. Zudem will sich Hausmann offensichtlich in der Spätphase auch noch von den Nachfolgern der 40er Jahre abgrenzen, den Erfindern des „Lettrismus“, der Dichtung aus Buchstaben. Schließlich hatte Hausmann zeitlebens den Wunsch, „der modernste Mann im Lande“⁹³ zu sein, wie er immer wieder in seinen Texten und Briefen äußert. Gerade die Dadabewegung scheint diesen Traum genährt zu haben – wie Quellen aus der Zeit belegen – und dieser wird natürlich mit der großen Bedeutung, die Dada nach 1945 bekommt, zu einem greifbaren Ziel. Da Hausmann jedoch nach 1945 in großer Armut weit entfernt von kulturellen Zentren lebt, muss er erfahren, dass seine Kollegen zu Erfolg kommen und als Dadaisten anerkannt werden, während sie seine Bedeutung nicht in der Form würdigen, wie es ihm zukäme. So handelt er durchaus auch wie seine kritisierten Künstlerfreunde und ändert an manchen Stellen sicherlich bewusst die historischen Daten. Aufgrund seiner Armut versucht er sogar noch 1952, seine Tochter dazu zu bewegen, eine Dada-Assemblage, die *Dem Geist unserer Zeit* von 1920 entsprechen soll, für eine Ausstellung zu produzieren – im Grunde ein sehr dadaistisches Vorgehen: In seinem Brief vom 1. Dezember 1952 bittet Hausmann seine Tochter Vera darum, seine Werke aus der Dadazeit für eine Ausstellung auszuleihen. In diesem Zusammenhang soll sie eine Assemblage herstellen und ebenfalls als sein Werk mitgeben:

Ich hatte einmal einen braunlackierten Holzarm, wie man ihn im Schaufenster für Handschuhe ausgestellt hatte; wenn er noch existiert, so zieh ihm entweder einen ganz zerlumpten Handschuh, aber alten, an, oder lass ihm den Mittelfinger aussägen, und diesen Mittelfinger am Ellenbogen wieder anleimen, oder einfach annageln. Die Sägestelle muss aber mit ein bisschen Tischlerpolitur angeschmiert werden, damit sie nicht neu aussieht. Das kannst Du dann auch als Dada-Arbeit von

⁹¹ Hausmann, Am Anfang, 1972, S. 31.

⁹² Ebenda, S. 156.

⁹³ Hausmann, Hyle I, S. 115.

1920 mitgeben – aber Du darfst kein Wort davon verraten, dass diese Aenderung jetzt gemacht worden ist. Schreibe mir bitte gleich, ob der Arm noch da ist, und was Du damit gemacht hast.⁹⁴

Von einer Realisierung dieses Plans ist jedoch nichts bekannt. Vermutlich hatte Vera Hausmann, die kein enges Verhältnis zu ihrem Vater hatte, kein Interesse an diesem Projekt – falls der Holzarm überhaupt noch bei den so lange in Berlin gelagerten Sachen war.

Meiner Meinung nach verdeckt Hausmann jedoch mit seiner ‚Geschichtsschreibung‘, die, wie gezeigt, durchaus auch Einfluss auf die Forschung hat, seine wahre Bedeutung für die Lautpoesie. Nicht das von ihm ersehnte Erfinden ohne jeden fremden Einfluss – „alleine“ und „zum erstenmal“ – macht sein Werk so wichtig, sondern sein oft intuitives Zusammenführen all der Einflüsse, für die er besonders sensibel war, und die Entwicklung der neuen Formen ist sein Verdienst. Genau damit hat er meines Erachtens zu der Entstehung einer neuen postmodernen Ästhetik beigetragen, die von den Avantgarden gesucht wurde und auch in den radikalen Aktionen der Dadaisten eine Form gewann.

Um nun die Entwicklung der Lautpoesie durch Raoul Hausmann zu untersuchen und seine Rolle im Berliner Dadaismus für die Entwicklung dieser Literaturform zu klären, ist es wichtig, möglichst die Quellen der Zeit zugrunde zu legen, die aufgrund der beiden öffentlichen Archive in Berlin und Rochechouart und ihrer Publikationen nun leichter zugänglich geworden sind. Im Folgenden soll daher dargelegt werden, wie Hausmann die Dadabewegung gestaltete und welche Bedeutung Dada für die Entwicklung seines optophonetischen Werks besaß. Folgende Fragen sind für die Analyse wichtig: Wann hat Raoul Hausmann welche Form der visuellen Lautpoesie entwickelt? Welche Einflüsse und Ideen werden damit umgesetzt? Ebenso ist zu analysieren, wie sich in dieser Zeit seine Wandlung zum ‚Malerdichter‘ – in seiner Definition zum ‚Schriftsteller‘ – vollzog.

2.4.2 Dada: „ein so schönes Betätigungsfeld!“⁹⁵

Richard Huelsenbeck, der Anfang 1917 aus Zürich nach Berlin zurückgekommen war, berichtet in seinem Buch *Dada siegt!* von 1920, in diesem Jahr nicht als Dadaist aktiv gewesen zu sein: „Das Jahr 1917 verging mit Experimenten, bei denen das Wort Dada nicht einmal

⁹⁴ Der Brief befindet sich im BG-RHA.

⁹⁵ Diese Bewertung findet sich in einem Briefentwurf Hausmanns an Hannah Höch vom 3. Mai 1918, in: Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 384.

erwähnt wurde.⁹⁶ Er habe mit dem Züricher Dadaismus gebrochen, der ihm zu konventionell geworden sei. Er kritisiert vor allem Tristan Tzara als einen am eigenen Ruhm interessierten „Troubadour“, der nach dem Streit mit Hugo Ball und dessen Ausscheiden 1917 in der *Galerie Dada* eine neue Kunst propagiert habe. „Das nannte man Dadaismus und Tzara wurde nicht müde, wie ein Kind mit erhobenen Händchen l’art nouveau zu plärren. In Wirklichkeit rieb man mit Eifer alte Kessel blank“.⁹⁷ Huelsenbeck verschweigt jedoch, dass er bis 1920 in Sachen Dada in Kontakt mit Tzara stand. Hierauf weist Cornelia Thater-Schulz hin:

Am 2. August 1917 berichtete er [d. i. Huelsenbeck, B. L.] Tristan Tzara über erste Dada-Erfolge und erbat sich Prospekt-Material des Züricher Dadaismus. In dem auch von Franz Jung und Georg Schrimpf unterzeichneten Brief kündigte er eine Dada-Zeitschrift, eine Dada-Ausstellung und einen Dada-Propagandaabend an.⁹⁸

So wurde das Wort Dada in Berlin zwar zunächst nicht in den Publikationen der *Neuen Jugend* erwähnt, die Thater-Schulz als erstes dadaistisches Betätigungsfeld in Berlin einschätzt,⁹⁹ in der Korrespondenz mit Tzara steht es jedoch im Mittelpunkt. Der Züricher Dadaismus ist zunächst eindeutig Vorbild für die Berliner Aktionen, wie auch Hausmanns Entwicklung zeigt. Mit den ersten Erfolgen ist dann allerdings das Interesse groß, die eigenen dadaistischen Taten im Unterschied zur Züricher Bewegung herauszustellen, und so betont Huelsenbeck im gleichen Buch, dass Dada erst durch den Berliner Dadaismus eine internationale Bewegung geworden sei. Ähnlich argumentiert Raoul Hausmann, der Anfang 1918 zunächst sehr eng mit Huelsenbeck zusammenarbeitete, um den Dadaismus als Bewegung auch in Berlin zu etablieren.

Offiziell wird Dada in Berlin erst bekannt, nachdem Huelsenbeck am 22. Januar 1918 einen expressionistischen Autorenabend, den er mit Theodor Däubler, Max Hermann-Neisse und Hans Heinz Twardowsky gab, zum ersten Dada-Abend umdefiniert hatte. Huelsenbeck hatte – überraschend für die anderen Autoren – zu Beginn des Vortragabends angesagt, „daß dieser Abend einer neuen Kunstrichtung, dem Dadaismus gewidmet sei.“¹⁰⁰ Am 27. Januar wurde in der *Vossischen Zeitung* dann die Gründung des *Clubs Dada* angekündigt – diese

⁹⁶ Huelsenbeck/Tzara, *Dada siegt*, 1985, S. 38.

⁹⁷ Ebenda, S. 30.

⁹⁸ Höch. *Lebenscollage*, Band I, 1989, S. 329. – Die gleiche ‚Politik‘ verfolgt Hausmann, der auch betont, mit den Züricher Dadaisten keinen Kontakt gehabt zu haben, jedoch ebenfalls mit Tzara im Briefwechsel stand. Am 15.5.1919 publizierte Hausmann sogar seinen Text *Letzte Nachrichten aus Deutschland* in der Züricher Zeitschrift *Dada*.

⁹⁹ Vgl. Höch. *Lebenscollage*, Band I, 1989, S. 329.

¹⁰⁰ Huelsenbeck/Tzara, *Dada siegt*, 1985, S. 39.

Anzeige wurde vermutlich von Huelsenbeck lanciert –, als deren Mitglieder auch Däubler und Hermann-Neisse genannt werden. Diese scheinen sich dann gegen Huelsenbecks Manipulation öffentlich gewehrt zu haben – so der Bericht Huelsenbecks von 1920. Die Presse reagierte jedoch mit Interesse auf diese Entwicklungen.

Die erste offizielle Dada-Soirée am 12. April 1918, an der dann auch Raoul Hausmann teilnahm, wurde ein durchaus dadaistischer Erfolg, d. h., sie hatte viel Publikum, das sich zudem provozieren ließ, und ein großes Echo in der Presse. Die beiden ersten Publikationen des *Clubs Dada*, die Hausmann typographisch gestaltete, wurden verteilt – das *Dadaistische Manifest* von Huelsenbeck und der Prospekt *Club Dada* – und sorgten für einen Skandal. Hausmann versuchte an dem Abend als letzter Redner sein Manifest *Das neue Material in der Malerei* vorzutragen, ihm wurde jedoch, da der Tumult zu groß war, das Licht ausgeschaltet.

Die Kommentare in den Zeitungen sind ironisch, sorgen aber dafür, dass die Bewegung bekannt wird. In der Berliner Zeitung wird vor allem die Rede von Huelsenbeck kommentiert, der u. a. erklärt habe, dass der Dadaismus die Urform der künstlerischen Lebensempfindung sei. In seiner Rede scheint er an diesem Abend auch auf die Bedeutung des Züricher Dadaismus hingewiesen zu haben, wie eine der Zeitungskritiken reflektiert: „Praktisch manifestiert sich der Dadaismus heute im Kabaret Voltaire, gegründet von Deutschen, Franzosen und Italienern in Zürich.“¹⁰¹ Hausmann weist in einem Textentwurf vom 28. April darauf hin, dass es ihnen zu diesem Zeitpunkt wichtiger war, zu betonen, dass sie eine internationale Bewegung bekannt machen, als den Anschein zu erwecken, eine eigene zu begründen.¹⁰² Huelsenbeck gibt daher als Unterzeichner seines dadaistischen Manifests nach den Namen der Berliner Teilnehmer die Namen der Züricher Dadaisten an, um diesen Aspekt zu betonen. Zudem werden als „Leiter der Bewegung“ Tristan Tzara für die Schweiz und Francis Morton für Skandinavien angegeben.

In den der erfolgreichen Veranstaltung folgenden Wochen entdeckt Raoul Hausmann diese Bewegung mit großer Euphorie für sich und will mit Huelsenbeck zusammenarbeiten. Einerseits bietet ihm der Dadaismus die Möglichkeit, seine theoretischen und avantgardistischen Suchen gebündelt zu realisieren, wie die Vermeidung von festgelegten ästhetischen und moralischen Regeln. So schreibt er schon in seinem Text *Golgotha* vom 18. April 1918: Um die

¹⁰¹ ob –: *Sind Sie Dadaist?* in: Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 366.

¹⁰² In dem Text vom 28. 4. 1918 erklärt Hausmann: „Diese Tendenz, Dada, wird in einem Jahr genau so bekannt und anerkannt sein, wie heute der Expressionismus [...] Zu unserm Erfolge nötig ist Reklame. Darum führen wir auf unserm Manifest die Namen der ausländischen Dadaisten an, um in der Oeffentlichkeit den Glauben zu erwecken, als wäre der Dadaismus eine

intellektuellen Lügen moralischer, philosophischer und gesellschaftlicher Wertungen zu verhindern,

dazu ist der Dadaismus geschaffen worden, der keine Erziehung mehr begreift, kein ‚melior‘ (Besserwerden) – der nur Spontan-Äußerungen kennt und alles Ethos als romantisch, nicht als Leben, sondern Flucht aus dem Leben erkennt.¹⁰³

Dies zeigt die unterschiedlichen Ideen, die Hausmann u. a. auf der Grundlage der Theorien von Otto Gross, Max Stirner und auch des Biozentrismus entwickelt hat. Sie betreffen die Vorstellungen davon, wie sich das Individuum von gesellschaftlichen (Fremd-) Einflüssen befreien kann, um zu einer authentischen Entwicklung zu gelangen. Gleichzeitig wendet er sich hier gegen die expressionistischen Ideologien, wie die Idee vom „neuen Menschen“ und den von den Dadaisten kritisierten „Meliorismus“, die er zuvor noch vertreten hatte. Was die Befreiung von jeder Ästhetik angeht, so weist er Hannah Höch in einem Brief vom 5. Juni 1918 hinsichtlich ihrer Kritik an seinen Holzschnitten zurecht: „bei dada gibts keine ästhetischen Einwände“.¹⁰⁴

Erstaunlich ist eine Grundmotivation für seine Euphorie, weil sie in deutlichem Kontrast zu seiner öffentlichen Kritik an den anderen Avantgarde-Bewegungen steht. Sie findet sich durchgängig in den privaten Äußerungen zu Dada wieder: die Suche nach Anerkennung als Künstler und einer finanziellen Basis. Im Gegensatz zu seinen heftigen Attacken gegen den *Sturm* und dessen Erfolge, ist gerade dieser zunächst sein Vorbild. Vor allem die Briefentwürfe an Hannah Höch, die er Anfang Mai 1918 schreibt, sind sehr aufschlussreich. Am 3. Mai, offensichtlich kurz nach einer Versöhnung mit Hannah Höch, scheint der Erfolg der ersten Dada-Veranstaltung eine Lösung für seine privaten und beruflichen Probleme anzubieten. Schließlich hatte er kurz zuvor, um Hannah Höch zur Rückkehr zu zwingen, zum ersten Mal seine Selbsttötung angedroht, für den Fall, dass sie sich definitiv von ihm trennen will.¹⁰⁵ Auch wenn Hausmann diese Drohungen nie einlöst – seine Freundin Vera Broïdo lässt sich später davon nicht beeindrucken –, so ist der Erfolg mit Dada in den nächsten Jahren, ebenso wie die Öffnung für eine radikal neue Kunst, tatsächlich eine Frage des künstlerischen Überlebens. Während Hausmann sich im Februar 1920 auf der erfolgreichen Dada-Tournee

ganz grosse, europäische Angelegenheit. Wir stehen mit den Schweizer Dadaisten in keinerlei Verbindung“. (Scharfrichter, 1998, S. 71.)

¹⁰³ Hausmann, *Golgatha*, 1989, S. 368.

¹⁰⁴ Höch. *Lebenscollage*, Band I, 1989, S. 394.

¹⁰⁵ In zwei Briefen – an Hannah Höch und an ihren Bruder – von Ende April 1918 droht Hausmann damit, sich zu erschießen. „Ich warte bis Mittwoch. Habe ich dann keine Antwort – dann erschieße ich mich. Dann *darf* ich nicht mehr leben“ (Höch. *Lebenscollage*, Band I, 1989, S. 371.)

befindet, wählen seine Eltern den Freitod, auch weil Hausmanns Vater als Dekorationsmaler, zeitweise angestellt am kaiserlichen Hof, künstlerisch ‚veraltet‘ ist. Der gesellschaftliche wie künstlerische Umschwung nach dem ersten Weltkrieg und die veränderte Auftragslage waren für ihn nicht mehr verkraftbar. Hausmanns Entwicklung ist daher auch charakteristisch für eine Künstlergeneration, die zwei völlig unterschiedliche Kunstvorstellungen erlebte und trug: die traditionelle akademische Kunst der Sammler und Museen und die moderne, stärker gesellschaftskritische Kunst der neuen Medien. Unter diesem Blickwinkel betrachtet, lässt sich sein ambivalentes Verhalten bezüglich der Dada-Bewegung – die bei ihm zu beobachtende Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit – besser nachvollziehen.

Die Dada-Geschichte wird von mir und Huelsenbeck so gut gemacht, (an unserem ersten Abend hatten wir 500 Mark Reingewinn) daß daraus wirklich etwas zu machen ist, wie der Sturm, wenn wir kaufmännisch geschickt genug sein [sic!]. Und das sind wir. Du wirst Dich *freuen*, wie gerade kaufmännisch ich begabt bin. (lächle nicht!) Wir haben für 22 Mark bar bis zum 27. April die Zeitungen so in Atem gehalten, daß sie uns die Reclame besser besorgt haben, als wenn wir Hunderte für Inserate bezahlt hätten. – Jedenfalls bis jetzt *steht* Dada. Und bis zum Herbst wird es möglich sein, davon leben zu können. Ich habe mit Baader verschiedenes gemacht, Simultangedichte, ein Simultan-Roman, neue Holzschnitte; ich habe die Sent M'ahesa¹⁰⁶ für den kubistischen Tanz begeistert, werde ihr neue Kostüme machen, habe eine wunderbare Idee für einen Tanz und neue Musik, dann gebe ich jetzt ein neues Heft heraus, die Galerie dada wird gegründet – es ist wirklich eine neue Bewegung da. Und zwar machen Huelsenbeck und ich das. Jung tut nichts. Aber wir beide wollen ganz und gar radikal ernstlich davon leben! Und es wäre für Dich auch ein so schönes Betätigungsfeld! Wie könnten wir zusammenarbeiten! Und wir wüßten wofür: im September käme ich dann zu Dir, und wir hätten Boden unter den Füßen! Ins Ausland, wie ich zuerst nach der Affaire Hausschild meinte, kann ich nicht. Aber hier ist *viel* zu machen.¹⁰⁷

Die Radikalität bezieht sich hier also nicht auf die künstlerische Aktion, sondern darauf, „davon leben“ zu können, und die geäußerten Ideen entsprechen alle denjenigen, die bis dahin in Zürich realisiert wurden, bis hin zum Namen der Galerie.¹⁰⁸ So wie in Zürich die Tänzerinnen aus Labans Schule auftraten, möchte Hausmann nun die Ausdruckstänzerin Sent M'ahesa engagieren, die gewöhnlich in ägyptisierenden Kostümen auftrat. Er will für sie kubistische Kostüme entwerfen und orientiert sich damit offensichtlich auch an Züricher Vorbildern, so an den Kostümen, die z. B. Sophie Täuber-Arp bei ihren dadaistischen Tänzen trug. Ebenso sind die Simultangedichte keine Erfindung von Hausmann und Baader. Schon die Züricher Dadaisten haben die Idee der Simultaneität in der Literatur von den Futuristen

¹⁰⁶ „Sent M'ahesa“ ist Else von Carlberg, die in phantasievollen Kostümen ‚ägyptisch‘ tanzte (vgl. Peter, Valeska Gert, 1985, S. 36).

¹⁰⁷ Briefentwurf von Hausmann an Höch vom 3. 5. 1918, Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 384 f.

¹⁰⁸ Weiteres zum Züricher Dadaismus wird im vierten Kapitel ausgeführt.

übernommen und sie für die Bühne weiterentwickelt. Huelsenbeck definiert sie in Zürich bereits 1916 in einem Zeitungsartikel zum Cabaret Voltaire folgendermaßen:

Bei dem simultanistischen Gedicht der Herren Huelsenbeck, Janco und Tzara vereinigen sich mehrere Künstler in freier Weise, um **gleichzeitig** der Kompliziertheit eines Sujets beizukommen und dem Leser oder Zuhörer durch eine große Auswahl bezeichnender Worte und Phrasen das Verständnis zu erleichtern.¹⁰⁹

Die von Hausmann genannten Simultangedichte wie der Roman sind nicht erhalten bzw. lassen sich nicht ermitteln. Als dann 1919 die Dadabewegung tatsächlich in Aktion tritt, ist allein *CHAOPLASMA* aufgrund seiner späteren Publikation¹¹⁰ als ein Simultangedicht Hausmanns identifizierbar, und das Simultangedicht *Die Schweinsblase als Rettungsanker* kann aufgrund des erhaltenen Manuskripts¹¹¹ Huelsenbeck zugeordnet werden. Im Unterschied zu anderen Texten wird auf den Programmen der Dada-Veranstaltungen für die Simultangedichte kein Autor genannt.

Das Simultangedicht, das Huelsenbeck auch in seinem dadaistischen Manifest von April 1918 als dadaistische Gedichtform angibt, entspricht jedoch nicht den später von Hausmann definierten „Seelenautomobilen“, „die nurmehr ausschließlich auf den Lautwerten der Buchstaben des Alphabets begründet“ sind.¹¹² Im Unterschied dazu bestehen die Simultangedichte aus Worten oder Sätzen. Sie enthalten zwar auch – vom futuristischen Bruitismus beeinflusst – Lautmalereien, bestehen jedoch nicht aus einer abstrakten Kombination von Buchstaben.

Möglicherweise hat Hausmann in der ersten Euphorie zusammen mit Johannes Baader Simultangedichte gemacht, die aber zunächst nicht zur Aufführung kamen, da die politische Lage in der letzten Phase des Krieges problematisch war. Die beiden Publikationen des *Clubs Dada* wurden nach der Aufführung am 12. April recht bald beschlagnahmt und die Dadaisten regelmäßig von der Polizei kontrolliert. Schon vor der Dada-Soirée war Hausmann der Polizei verdächtig. In einem Brief vom März 1918 erwähnt Hausmann, dass er verhaftet wurde, weil er einen Deserteur versteckt habe.¹¹³ Die 1918 in Folge der dadaistischen Aktivitäten regelmäßig stattfindenden Verhöre und Visiten der Polizei betreffen nicht nur Hausmann.

¹⁰⁹ Richard Huelsenbeck: Cabaret Voltaire, Zürich Juni 1916, zitiert nach: Huelsenbeck/Tzara, *Dada siegt*, 1985, S. 25. Hervorhebung im Original.

¹¹⁰ Vgl. Hausmann, *CHAOPLASMA*, 1923. Abb. 37 im Anhang. Es erschien in: *Merz*, Nr. 4, Juli 1923.

¹¹¹ Vgl. Höch. *Lebenscollage*, Band I, 1989, S. 614 f.

¹¹² Hausmann, *Am Anfang*, 1972, S. 31.

¹¹³ Im Brief von Hausmann an Grete Höch vom 30. 3. 1918, vgl. Höch. *Lebenscollage*, Band I, 1989, S. 352. Zudem war er 1917 auch an der Verteilung der Lichnowski-Broschüre beteiligt, in welcher der Diplomat Karl-Max Lichnowski die deutsche Kriegsschuld nachweist.

„Schimpf schrieb aus München, dass er auch immer verhört wird, und auch Jung wird beobachtet. Also Spaß ist das schon keiner“.¹¹⁴

Diese Situation führt zu unterschiedlichen Reaktionen. Franz Jung hatte sich schon recht früh vom Dadaismus distanziert, da er die direkte politische Aktion suchte. Huelsenbeck dagegen zieht sich zunächst zurück und arbeitet als Militärarzt. Nach Angaben Hausmanns wolle Huelsenbeck „sich aus Angst nicht mehr dadaistisch betätigen.“¹¹⁵ Hausmann selber deutet immer wieder an, dass er nun vorsichtig sein müsse, arbeitet aber weiter an dadaistischen Holzschnitten und diskutiert privat, vor allem mit Hannah Höch, über die neue Kunstbewegung Dada. Damit bleibt er zwar weiterhin verdächtig, denn er wird offensichtlich von der Polizei auch über seine Arbeit befragt, die hinter seiner Typographie eine „Chiffrensprache“¹¹⁶ vermutet, aber die Mitte Juni angedrohte Ausweisung bleibt ohne Folgen. Johannes Baader scheint sich von der Situation am wenigsten einschränken zu lassen. Da er schon vor dem Dadaismus aufgrund seiner öffentlichen quasireligiösen Auftritte – als selbsternanntes Medium von Jesus Christus – zeitweise für geisteskrank erklärt worden war, scheint er wenig befürchtet zu haben. Seine Aktionen beunruhigen jedoch Hausmann, der Mitte Juni an Hannah Höch schreibt: „Baader macht Dummheiten, die ich auszubaden habe.“¹¹⁷ Andererseits möchte Hausmann weiterkommen mit der Entwicklung des Dadaismus, und nachdem Huelsenbeck nicht mehr in Berlin ist, braucht er jemanden, um seine neuen Ideen weiterzuführen. So schreibt er im gleichen Brief:

Du weißt, daß ich hoffte, mit dem Dadaismus etwas zu erreichen. Nun hat man das Manifest und das Heft beschlagnahmt. [...] Du kennst aber meine Ideen [...] dazu brauche ich mehr Menschen als nur mich allein.¹¹⁸

Der einzige, der ihm in dieser Zeit außer Hannah Höch zur Seite steht, ist daher Johannes Baader, der in den folgenden Monaten durch Zeitungsannoncen auf sich aufmerksam macht. Schon im August ‚erhält‘ er so als erster seinen ‚Dadatitel‘. Als Reaktion auf die vermutlich von Hausmann und Baader gemeinsam lancierte Anzeige in Form eines offenen Briefs vom 30. Juli¹¹⁹, in der für Baader die fünf Nobelpreise gefordert werden, titulierte ihn Siegfried

¹¹⁴ Hausmann an Höch, 14. 6. 1918. Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 396.

¹¹⁵ Hausmann an Höch, 16. 6. 1918. Ebenda, S. 398.

¹¹⁶ „Und das kann ich in der augenblicklichen Situation, wo die Polizei fragt: warum malen sie so, warum ist das so gedruckt, ja, das ist doch eine Chiffrensprache, machen sie uns nichts vor (n. b. war man heute, 4. Mai schon wieder bei mir) – nicht riskieren“ (ebenda, S. 386).

¹¹⁷ Hausmann an Hannah Höch, 16. 6. 1918. Ebenda, S. 398.

¹¹⁸ Ebenda, S. 398 f.

¹¹⁹ Zwei Zeitungen bringen diese Anzeige mit dem Titel *Die Dadaisten fordern den Nobelpreis*, vgl. ebenda, S. 427.

Jacobsohn am 29. August in der *Weltbühne* ironisch als „Oberdada“.¹²⁰ Auch die folgenden öffentlichen Aktionen erfolgen nur durch Baader, vermutlich mit Unterstützung von Hausmann. Der tritt jedoch erst wieder mit dem Flugblatt *Offener Brief an den Kulturminister von Berlin* am 17. November 1918 in der Öffentlichkeit auf.¹²¹ Darin verteidigt er, als Vertreter der *Gesellschaft Freie Erde*, Baaders provokante Ansprache im Berliner Dom vom gleichen Tag und verweist auf den Erlass vom 12. November 1918, wonach „die Meinungsäußerung in Wort und Schrift frei“ sei.

Hausmann ist in der Zeit nach der ersten Dada-Soirée im April weiterhin als Dadaist aktiv, wagt aber zunächst, aufgrund der Kontrolle durch die Polizei bis hin zur Androhung einer Haftstrafe und seiner Ausweisung und eines Berufsverbots für seinen Vater, keine öffentlichen Auftritte mehr unter seinem Namen. Dies kann er sich offensichtlich erst wieder nach der Ausrufung der Republik am 9. November 1918 und der Aufhebung der Zensur leisten. Die einzige Veröffentlichung war in dieser Phase sein „Heft“¹²² – der Text *Material der Malerei Plastik Architektur* –, das er im Oktober mit vier Holzschnitten drucken ließ.

In dem vermutlich 1921 entstandenen Manifest *Immer an der Wand lang, immer an der Wand lang. Manifest von Dadas Tod in Berlin*, in dem Hausmann schon deutlich seine Sicht der Dadabewegung darstellt – sicher auch als Reaktion auf die Bücher Huelsenbecks von 1920 –, zeigt sich der gleiche Verlauf:

Da beschloss ich, mit Hülsenbeck zusammen, den Dadaismus auf die schon stark ratlosen Leute loszulassen, um wenigstens etwas zur Auflösung zu bringen. Richard nahm alles zu phantastisch, er ging mit der Kasse durch [nach der ersten Dada-Soirée, B. L.] – und so beredete ich schnell Baader zu Dada, ihn versuchend wie Satan den Christus, indem ich ihm sagte, Dada wäre das magische Stichwort für Christus und wir seine Streiter. [...] In diesem unglückseligen Moment, oder vielmehr durch eine Nachlässigkeit meinerseits, glückte es Baader durch Annahme eines gedankenlosen Zurufs Jacobsohns von der Weltbühne, sich zum Oberdada zu stempeln. Was half es, dass ich Hülsenbeck, nachdem ich mit Baader ein Jahr lang allein, ohne Geld, ohne etwas anderes zu tun, als die deutsche Presse mit geschickten Enten zu versorgen, die sie alle prompt abdruckte,¹²³ wieder zurückholte aus Brandenburg a. H., wo er sich in der Rolle eines Militärarztes

¹²⁰ „Euer Oberdada – wo bleibt Huelsenbeck? – Baader ohne Vornamen hat im Juli 1918 an Paul Ernst einen maßlos konfuse Brief geschrieben“ (Scharfrichter, 1998, S. 124).

¹²¹ Vgl. ebenda, S. 454 ff.

¹²² Hausmann schreibt in einem Brief vom 19. 10. 1964 an Werner Schmalenbach: „mein Plakatgedicht mit ‘fmsbw...’ wurde im Oktober 1918 in der Druckerei Robert Barthe, Dennewitzstr. 11 in Berlin zugleich mit meinem Heft ‘Material der Malerei Plastik Architektur 1918’ gedruckt.“ Der Durchschlag des Briefs befindet sich im ARH Rochechouart.

¹²³ Züchner verweist auf vier Mitteilungen des *Clubs Dada*, die 1918 gedruckt wurden: 1. *Die Dadaisten fordern den Nobelpreis*, 30. Juli; 2. *Kandidatur des Oberdada zur*

gefallen hatte, und seine gesamte Würstelvitalität gegen Baader und gegen die sich langsam sich wieder setzende deutsche Umwelt mobil machte.¹²⁴

Damit wird deutlich, dass die beiden Veranstaltungen von Hausmann und Baader tatsächlich nicht 1918 stattgefunden haben, da sie in der Periode zwischen der ersten Dada-Soirée und dem Zeitpunkt, zu dem sich die „deutsche Umwelt“ langsam wieder „setzen“ konnte – d. h. Anfang 1919 –, nichts „anderes tun konnten“, als über die Presse aktiv zu sein.

Was nun Hausmanns eigene Entwicklung der Lautpoesie betrifft, so arbeitet er 1918 vor allem im typographischen Bereich an der Annäherung von Bild und Sprache. Ebenso beziehen sich seine beiden theoretischen Texte in diesem Jahr auf die Neuerungen in der bildenden Kunst: *Das neue Material in der Malerei*, vorgetragen bei der ersten Dada-Soirée 1918,¹²⁵ und *Material der Malerei Plastik Architektur*.¹²⁶ In seiner Typographie geht er zunächst von der expressionistischen Bildgestaltung und der in Zürich entwickelten dadaistischen Typographie aus, die geprägt ist durch die freie futuristische Form. Dies zeigt sich deutlich in seiner Gestaltung der ersten beiden Publikationen des *Clubs Dada*. Bei dem Typographie-Gedicht *Wald*,¹²⁷ das er im Mai auf der Rückseite von Huelsenbecks *Dadaistischem Manifest* entwirft, geht er schon einen Schritt weiter. Er reagiert damit auf die Textpassage des Manifests, die sich nun auf der Rückseite des Gedichts befindet und in der Huelsenbeck ironisch von einem dadaistischen Gedicht „Wald“ spricht. Hausmann sieht in seinem Entwurf eine Überwindung des Expressionismus, wie er in einem Brief aus der Zeit an Hannah Höch erklärt.¹²⁸ In den folgenden Monaten, davon zeugen die Briefe, ist er einerseits deprimiert wegen der Einschränkungen, die er durch die staatlichen Kräfte erfährt, andererseits euphorisch, was die Entwicklung der neuen Bewegung angeht. Diese Euphorie betrifft auch seine Arbeiten an Holzschnitten. In einen fügt er Buchstaben ein und sieht darin ebenfalls einen wesentlichen Schritt zur Weiterentwicklung der Kunst. Vermutlich handelt es sich um den Holzschnitt mit den Buchstaben R, D und A für das Künstlerbuch *Material der Malerei Plastik Architektur*.¹²⁹

Reichstagsersatzwahl, 9. September; 3. *Scheidemann Mitglied des Club Dada*, 19. September; 4. *Der Oberdada im Dom*, 18. November (vgl. Scharfrichter, 1998, S. 124).

¹²⁴ Hausmann, Immer an der Wand lang, 1998, S. 121.

¹²⁵ Dieser Text wurde später mit dem Titel *Synthetisches Cino der Malerei* gedruckt. Wiederabdruck in: Hausmann, Texte, Bd. 1, 1989, S. 14-16.

¹²⁶ Vgl. Hausmann, Material, 1918.

¹²⁷ Vgl. Hausmann, Wald, 1989. Abb. 25 im Anhang.

¹²⁸ Hausmann an Hannah Höch, 5. 6. 1918. Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 394.

¹²⁹ Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 154. Abb. 30 im Anhang.

Das erste Zeugnis für die Entwicklung eines Klang-Gedichts ist der oben genannte Entwurf für *bbbb* im Notizbuch vom August 1918. Hausmann befindet sich zu dieser Zeit mit Hannah Höch in Heidebrink auf der Insel Wollin. Dieser kurze Urlaub von vierzehn Tagen scheint – auch wieder in Folge einer Versöhnung – recht kreativ gewesen zu sein, sie finden hier auch die Technik der Photomontage. Der erhaltene Gedichtentwurf wird erst 1922 mit dem Titel *bbbb* in seiner typographischen Form in der dadaistisch-konstruktivistischen Zeitschrift von Theo van Doesburg *Mecano* veröffentlicht. Im gleichen Notizbuch findet sich der Entwurf eines zweiten Typographie-Gedichts im Stil von *Wald*, das Gedicht *Dorf*, das jedoch nie weiter ausgearbeitet wurde.

Unklar ist, für welchen Zweck die sogenannten „Plakatgedichte“ im Oktober 1918 gedruckt wurden. Ausgestellt wurden sie vor 1945 offensichtlich nie – selbst Hausmann nennt keine Ausstellung. Erst 1920 finden sich Teile davon in Collagen und in der Assemblage von Johannes Baader sogar ganze „Plakate“. Vermutlich hat Hausmann sie zunächst als zu verwertendes Material für diese Werke gedruckt und nicht als Kunstwerk oder Gedicht. Damit hätten sie auch eine Verwendung im dadaistischen Sinn, und ihre Herstellung entspricht zudem der Collagetechnik, die gerade von den Dadaisten weiterentwickelt und in der Kunst etabliert wurde. Ihr Druck als Material für Collagen würde auch erklären, warum nur zwei von den vier Varianten erhalten sind.

1919 ist dann vor allem das Jahr der Auftritte der Berliner Dada-Gruppe, deren Mitglieder teilweise von Aktion zu Aktion wechseln. In diesem Jahr scheint Hausmann noch nicht als Einzeltänzer aufgetreten zu sein, aber er beginnt nun mit dem Vortrag seiner Klang-Gedichte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass dies erstmalig bei der Abendveranstaltung vom 12. März 1919 stattfand. In der Anzeige des *Clubs der blauen Milchstraße* vom 9. März 1919 in der Zeitschrift *Der Einzige* werden der „Präsident der Republik dada“, d. i. Johannes Baader, angekündigt und der „Präsident der Sonne, des Mondes und der kleinen Erde“ – d. i. Raoul Hausmann¹³⁰ –, der „die neuesten Radiotelegramme bekannt geben“¹³¹ wird. Damit können durchaus die ersten Klang-Gedichte gemeint sein, die in ihrer sprachlichen Verkürzung auf lautliche Einheiten wie Silben und Buchstaben an die reduzierten Sätze der Telegramme erin-

¹³⁰ Auf der im Sommer 1919 gedruckten Visitenkarte hat Hausmann u. a. diesen Titel. Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 169.

¹³¹ Abb. in: Bergius, Lachen, 1993, S. 337.

nern. Vielleicht nimmt Hausmann damit ironisch die von Döblin 1912 geäußerte Kritik an der futuristischen Dichtung als „Telegrammstil“ auf.¹³²

Auf der inhaltlichen Ebene nutzt Hausmann den Begriff „Radiotelegramm“ 1921 im Titel für einen satirischen Text, der historische Überlieferungen parodiert. Der Text *Radio-Telegramm der Tiefsandforschung*¹³³ beschreibt Ausgrabungen im Jahre 2086 „auf ehemaligem Territorium Berlin oder Perlint“¹³⁴. Hier sorgt eine Störung der Überlieferung für Wort- und Sinnverzerrungen: So wird aufgrund der Funde von Resten eines „artprayerbooks“¹³⁵ festgestellt, dass der Expressionismus von einer Sekte „herrührt“.¹³⁶

Ansonsten scheint Hausmann 1919 entweder am Vortrag von Simultangedichten und deren Produktion teilgenommen oder eigene Texte zur neuen Malerei oder Satiren gelesen zu haben. Alfred Kerr, der eine bissige Kritik zur dritten Dada-Veranstaltung am 30. November schreibt, bemerkt zu Hausmanns Vortrag:

Raoul wurde bei der vorletzten Dada-Versammlung mit Unrecht niedergeschrien, übertäubt, verbrüllt – obschon er sorglich und emsig gefügte Arbeiten vorliest, welche, falls man das K... Ko... Kosmische hartherzig entfernt, fast einer mittleren Bierzeitung die Waage hielten.¹³⁷

In diesem Fall las Hausmann seinen Text *Klassische Beziehung zur Mittelstandsküche*.¹³⁸ Die Entwicklung der Klang-Gedichte, obschon 1918 begonnen, und deren Vortrag seit 1919 steht zunächst nicht im Mittelpunkt von Hausmanns Auftritten.¹³⁹ Zu Beginn trägt er Texte zur neuen Kunst vor und später seine Satiren. In dem gemischten Programm der Dada-Tournee von 1920 findet sich Hausmann zum ersten Mal mit einem Solotanz. Erst in den drei Jahren nach dem Dadaismus, in denen er mit Schwitters zusammen auftritt, spezialisiert sich Hausmann auf die Vorführung seiner Lautpoesie und den Tanz.

¹³² Eine vergleichbare Verbindung zwischen dem Wort ‚Telegramm‘ mit Dichtung bildet schon der Titel der Gedichtsammlung von Guillaume Apollinaire *Calligrammes*.

¹³³ Der Textentwurf vom 30. 9. 1921 befindet sich im Notizbuch IV und ist abgedruckt in: Scharfrichter, 1998, S. 113 f.

¹³⁴ Ebenda, S. 113.

¹³⁵ Eva Züchner vermutet, dass damit der damalige Bestseller *Menschheitsdämmerung – Symphonie jüngster Dichtung* gemeint ist, der 1920 von Kurt Pinthus in Berlin herausgegeben wurde. Vgl. Ebenda, S. 115.

¹³⁶ Ebenda, S. 114.

¹³⁷ Kerr, Dada [1919], 1989, S. 610.

¹³⁸ Vgl. Hausmann, *Klassische Beziehungen*, 1982.

¹³⁹ Raoul Hausmann gibt in einem Brief vom 19. 10. 1964 an Werner Schmalenbach an: „Ich schrieb die ersten Lautgedichte im April 1918 und trug sie zuerst im Café Austria in Berlin auf der von mir und Baader veranstalteten Matinee vor, das zweitemal in der Dada-Soiree im April 1919 im Graphischen Kabinett Neumann, worüber das noch vorhandene Programm Aufschluss gibt.“ Wenn man davon ausgeht, dass er sich bei der ersten Veranstaltung im Jahr irrt, so trägt er 1919

Den Solotanz, den er später als sein wichtigstes künstlerisches Medium definiert, entdeckt Hausmann also erst nach dem Vortrag der Lautpoesie. Auf den Veranstaltungsprogrammen von 1919 finden sich entweder Gruppentänze wie „Dadaistischer Tanz mit Masken“, oder es werden andere Einzeltänzer genannt, so George Grosz und der Musikdada Preiss. Als „Überraschungsgast“ erscheint auch mindestens einmal Valeska Gert auf der Bühne, wie unterschiedliche Erinnerungen belegen.¹⁴⁰

Die Dada-Tournee von 1920 hat dann ein erstaunlich festgelegtes Programm und übernimmt offensichtlich Programmpunkte, die sich im Vorjahr bewährt haben, wie das Simultangedicht *Die Schweinsblase als Rettungsanker*. Da die Tournee nur von drei der Dadaisten, nämlich Baader, Hausmann und Huelsenbeck, bestritten wird, die ersten beiden Veranstaltungen sogar nur von Baader und Hausmann, übernehmen sie die Programmnummern der anderen Dadaisten. So trägt Hausmann zunächst die *Phantastischen Gebete* von Huelsenbeck vor, die er dann in der Folge wieder selber vorträgt. Die Tanznummer von Grosz, „Foxwalk und Caketrott“,¹⁴¹ ist vermutlich das Vorbild des Solotanzes von Hausmann. Auf den Programmzetteln wird dieser für die ersten Abende als „Dada-Trot (sixty-one-step)“ angekündigt und für die letzten beiden Stationen in Teplitz und Prag als „foxy-one-step (dada-trot)“.¹⁴²

Ebenfalls 1919 beginnt Hausmanns intensive Arbeit an den Collagen, einer Technik, die vor allem Hannah Höch und Kurt Schwitters bevorzugt verwendeten und entwickelten. Diese Technik kann als das Pendant der Simultangedichte im visuellen Bereich angesehen werden: Die Fragmente der Realität werden auf unterschiedliche Weise in einer neuen, oft unvermittelten Form zusammengebracht und wirken gemeinsam. Damit wird die neue moderne Erfahrung von Geschwindigkeit und der zunehmenden Überlagerung von Sinneserfahrungen und deren Zufälligkeit reflektiert. Zum Teil entstehen Collagen tatsächlich mit Hilfe des reinen Zufallsprinzips, wie es Hans Arp schon für seine Arbeiten berichtet,¹⁴³ oft werden die unter-

tatsächlich nur zweimal Klang-Gedichte vor. Der Durchschlag des Briefs befindet sich im ARH Rochechouart.

¹⁴⁰ Siehe dazu die Ausführungen im vierten Kapitel.

¹⁴¹ Diesen Namen nennt Alfred Kerr in seiner Kritik. Kerr, Dada [1919], 1989, S. 610.

¹⁴² Die drei Programmzettel sind abgedruckt in: Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 639, 643 und 646.

¹⁴³ Vgl. Kunst des Zerreißen, 1998, S. 25.

schiedlichen Teile der Realität bewusst in einen – dem Zufall ähnlichen – überraschenden Zusammenhang gebracht.

Kurt Schwitters entwickelt aus dieser Methode im Mai 1919¹⁴⁴ seine eigene Kunstbewegung MERZ, deren Namen er schon aus einem Realitätsfragment, einem Teil des Wortes „Commerz“, entwickelt. Seine Grundidee ist die permanente Kombination von Materialien, die nicht durch die künstlerische Arbeit entstanden sind, sondern direkt aus der Realität stammen. Es kann sich um gefundene Teile handeln, wie Plakatfetzen oder Eintrittskarten, oder um Druckerzeugnisse und private Photographien, von denen Teile für eine neue Bildschöpfung in einen ungewöhnlichen Zusammenhang gestellt werden. Hausmann lernt Schwitters Anfang 1919 kennen und steht von da an in enger künstlerischer Verbindung mit ihm. So ist es nicht erstaunlich, dass im Zusammenhang mit der Dadabewegung und der Zusammenarbeit mit Hannah Höch und Kurt Schwitters Hausmanns bildkünstlerisches Werk in jenem Jahr von der Collagetechnik geprägt ist. Isabelle Ewig weist darauf hin, dass Hausmanns Collage *Der Kunstkritiker* von 1919 deutlich eine Referenz an Schwitters enthält, indem ein Zeitungsausschnitt das Wort „Commerz“ so teilt, dass „merz“ stehen bleibt. Dies geschieht entweder rein zufällig oder entspricht eben, als Spiel mit dem Zufall, dieser Technik und wurde bewusst eingebaut.¹⁴⁵

Dieses neue Vorgehen ermöglicht auch eine enge Verbindung von Text und Bild, indem Textfragmente, wie Plakatfetzen, schon von Beginn an in die dadaistische Collage integriert werden. Hausmann entwickelt 1919 sogar Porträts, die allein aus Textfragmenten bestehen: die Collagen *Gurk*, *Mynona* und *Ruest*.¹⁴⁶

Eine weitere Technik, das Wortspiel, ist zum einen eine typisch dadaistische Angelegenheit, zum anderen aber auch gerade eine von Kurt Schwitters entwickelte Gedichtform. Bei Hausmann gibt es in der Phase vor 1933 wenige Wortspiel-Gedichte. Sie entstehen in der Nachdada-Phase seit 1921, in der Hausmann mit Schwitters eng zusammenarbeitet. Die künstlerische Beeinflussung ist durchaus wechselseitig, denn auch Schwitters profitiert von

¹⁴⁴ Isabelle Ewig datiert dies nach einem Brief von Schwitters an Tzara aus diesem Monat. Sie weist darauf hin, dass der Name *Merz* mit der Ausstellung „Merzmalerei“ im *Sturm* im Juni 1919 öffentlich wurde (vgl. Ewig, *Retour*, 2001, S. 23).

¹⁴⁵ „Ce qui pourrait être un fait du hasard pourrait tout aussi bien constituer une référence à Merz, donc Hausmann aurait deviné, ou appris de la bouche même de son nouvel ami, l’origine commerciale du mot (Schwitters ne rendra publique cette source qu’en 1927.)“ (Ewig, *Retour*, 2001, S. 23).

¹⁴⁶ Abb. in: *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 173 ff. Abb. 40, 41 und 42 im Anhang.

den neuen Ideen Hausmanns, so von der Buchstabenfolge des „Plakatgedichts“ *fmsbw*, das die Grundlage seiner Sonate aus Urlauten wird.

2.5 Resümee

Die im Dadaismus begonnene Nutzung der Sprache in ihren visuellen und klanglichen Formen entwickelt Hausmann vor allem in den dieser Bewegung folgenden Jahren weiter. In dieser Zeit konkretisiert er auch seine Kunsttheorie zur Befreiung des Menschen durch das Erleben, die er als *Présentismus* und *Optophonetik* bezeichnet. Sie bildet gleichzeitig die Grundlage für seine visuelle Lautpoesie.

Der Begriff und die Grundidee des *Présentismus* gehen auf Stirner und Friedlaender zurück, während die *Optophonetik* von Marcus beeinflusst ist. Lehner weist auf die enge Verbindung mit Friedlaenders Philosophie hin, in der schon eine radikale Trennung von jedweder Bindung an Traditionen gefordert wird: „Friedlaender betont noch stärker als Stirner das Moment des ‚Präsentismus‘, das Leben im Hier und Jetzt. Dieses traditionsungebundene Bewusstsein hatte für den Dadaismus zentrale Bedeutung“.¹⁴⁷

In dem Text von 1921, *PRÉsentismus*,¹⁴⁸ wendet Hausmann diese Ideen auf die Kunst und ihre Ästhetik an. Da das Bewusstsein des Menschen seiner jeweiligen Zeit entspreche, änderten sich auch die Vorstellungen von der Kunst. Der traditionelle Schönheitsbegriff gehöre daher ins Museum, und die neue zeitgemäße Optik sei die „elektrische, naturwissenschaftliche Malerei“.¹⁴⁹ Mit Thomas Wilfred verweist er auf einen derjenigen Techniker und Künstler, die in dieser Zeit Experimente zu Farbenklavieren und mit dem Film betreiben. In seinem manifestähnlichen Text fordert Hausmann, fasziniert von den Entdeckungen zu Ton- und Lichtwellen – und sicher auch beeinflusst von Scheerbarts phantastischen Vorstellungen¹⁵⁰ –,

[...] diese Wellen durch geeignete Transformatoren von Riesenausmaß zu farbigen oder musikalischen Luftvorstellungen zu gebrauchen. ... Nachts werden riesige farbige Leuchtdramen sich an unserem Himmel abspielen und tags werden diese Transformatoren auf Tonwellen umgestellt, die die Atmosphäre zum Tönen bringen!!¹⁵¹

¹⁴⁷ Lehner, Stirnerrezeption, 1988, S. 76.

¹⁴⁸ Vgl. Hausmann, *Présentismus*, 1982.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 27.

¹⁵⁰ Hausmann zitiert schon 1918 in Briefen aus Scheerbarts Roman *Lesabéndio* (vgl. Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 370). In diesem wird der „Asteroïd Pallas“ beschrieben, auf dem Lichtspiele und Musik eine große Rolle spielen: Nachts leuchten Lichttürme, Bäume, Leuchtkäfer und die Bewohner, während eine „merkwürdige Musik“ ertönt (Scheerbart, *Lesabéndio*, 1964, S. 16 f.).

¹⁵¹ Hausmann, *Présentismus*, 1982, S. 27 f.

Zur „Erweiterung und Eroberung all unserer Sinne“¹⁵² fordert er, den Tastsinn als wichtigsten Körpersinn zu erweitern zu einer „haptischen Emanation“.¹⁵³ Diese Vorstellung basiert auf der Theorie der „exzentrischen Empfindung“ von Marcus, wonach jedem Sinn der Tastsinn beigegeben ist und sich die Sinneswahrnehmungen bis ins All ausdehnen können:

Vergegenwärtigen wir uns, daß allen unseren Sinnen beigemengt oder die beinahe entscheidende Grundlage aller der Tastsinn ist, der haptische Sinn, dessen Emanationen als exzentrische Empfindungsfähigkeit über die 600 Kilometer Dunsthülle der Erde als geschleuderter Blick hinauswandern [...].¹⁵⁴

Hausmanns Mischung der Theorien führt also schließlich zu einer Kunstvorstellung, die den Menschen zum Ort des Kunstgeschehens und alle anderen Mittel, ob künstlerischer oder technischer Art, zu sekundären Hilfsmitteln erklärt. Eine Einstellung, die dem dadaistischen Umgang mit den Kunstwerken entspricht: erstellt aus den unterschiedlichsten Materialien, wurden sie für den jeweiligen momentanen Zweck produziert und nicht unbedingt aufbewahrt. Oft wurden sie für weitere Kunstwerke benutzt. Das entspricht auch der ‚präsentistischen‘ Idee der ständigen Bewegung und Mutation. Ebenso erklärt Hausmann in seinen Theorien, dass es die Aufgabe der Kunst sei, die Sinne zu erweitern und so eine Basis für eine bessere Gesellschaft zu schaffen. Vor allem der Begriff „exzentrische Empfindung“ bleibt für Hausmanns eigene Kunstvorstellung wichtig und steht synonym für die in jeder Hinsicht erweiterten Sinne. Diese Bezeichnung ist schließlich der Titel eines Ende 1968 geschriebenen Texts. Auch in diesem fordert er die Entwicklung der Sinne für eine bessere Gesellschaft, die er nach wie vor nicht weiter definiert.

Also, beschäftige man sich ernsthaft mit der Exzentrischen Empfindung, entwickle man sie und erkenne endlich, daß sie die Brücke des stillschweigenden Verständnisses zwischen den Wesen sein kann, kurz, man suche hier die Quelle der Seele.¹⁵⁵

Eine Möglichkeit, die Sinne zu verbinden und gleichzeitig von alten Beschränkungen zu ‚befreien‘, sucht Hausmann mit seinen Werken der visuellen Lautpoesie, die sich nahezu völlig von der kommunikativen Aufgabe der Sprache gelöst haben. Zudem sind – der Forderung nach Beweglichkeit entsprechend – die Grenzen zwischen den Kategorien fließend, je nachdem, mit Hilfe welcher Methode und welchen Mitteln das jeweilige Gedicht realisiert und wie es genutzt wird. Aus diesem Grund sollen im Folgenden die Werke ihren jeweiligen Schwerpunkten entsprechend analysiert werden: von ihrer primär visuellen oder primär klanglichen

¹⁵² Ebenda, S. 28.

¹⁵³ Ebenda, S. 29.

¹⁵⁴ Ebenda, S. 28.

¹⁵⁵ Hausmann, *La Sensorialité*, 1994, S. 37.

Wirkung her. So werden im dritten Kapitel die beiden visuellen Kategorien, das sind das Typographie- und das Collage-Gedicht, behandelt und im vierten die beiden sprachorientierten Kategorien, das Klang- und das Wortspiel-Gedicht.