

4. Auswirkung der modernen Körperästhetik auf die Sprachgestaltung

Für die beiden literarischen Formen der visuellen Lautpoesie, das Klang-Gedicht und das Wortspiel-Gedicht, lassen sich ebenfalls verschiedene Phasen der Entwicklung feststellen. Die Klang-Gedichte entstanden zunächst aus den dadaistischen Aufführungen und wurden ähnlich wie das bruitistische Gedicht und das Simultangedicht zur Provokation genutzt. Es sind Persiflagen der Vortragskunst und der traditionellen Dichtung, und einige geben später auch die Geräusche der Realität und deren Wirkung auf den Körper wieder, wie z. B. das Geräusch eines Zuges. Aus diesem Grund erscheint mir für diese Kategorie umfassender als der Begriff „Lautgedicht“ der Terminus „Klang-Gedicht“, da er auch Geräusche berücksichtigt, die über die aus der Sprache bekannten Laute hinausgehen.¹ Der Begriff Lautgedicht wird nicht nur auch für traditionelle Gedichte verwendet, sondern, so Kemper, beschränke sich „auf die Kennzeichnung des besonderen sprachlichen Substrats“.² Das bedeutet auch, dass bei Lautgedichten in der schriftlichen Form die für den Vortrag wichtigen lautlichen Aspekte fixiert werden, wie sie z. B. durch das Metrum gegeben sind. Selbst bei Gedichten, die keine semantische Funktion mehr haben, wie *Das Große Lalula* von Morgenstern, ist die formale und damit auch lautliche Struktur eindeutig.³ Die Vortragsweise des Klang-Gedichts wird dagegen nicht durch sprachliche Aspekte geregelt, sie ist frei und individuell.

Das Simultan-Gedicht nimmt eine Zwischenposition ein, die zwischen in traditioneller Gedichtform geschriebenen Gedichten und reinen Klang-Gedichten liegt. Einerseits hatten alle Vortragenden des Simultangedichts eine gewisse Freiheit der Interpretation, andererseits war es jedoch noch erstaunlich festgelegt. So waren die „Einzelheiten“, wie Hausmann in einem Text von 1920 beschreibt, „natürlich der Intelligenz des Verfassers überlassen“. Dazu gehören z. B. die schriftlich fixierten Texte aus Sätzen, „die rhythmisch geordnet sind“, oder die Angabe der Lautstärke. Hausmann gibt einen Eindruck des Vortrags, wenn „mehrere Sprecher von piano bis fortissimo ganz verschiedenartige Sätze, die rhythmisch geordnet sind, bis zum Fortissimouniso hinausschreien, dazwischen ertönen Knarren, Trillerpfeifen, Zischen, ein Negerlied und Paukenschläge“⁴ Von Tzara wird sogar berichtet, er habe 20 Personen diri-

¹ Der Dichter Henri Chopin wählte den Terminus „poésie sonore“, den er für genauer halte als z. B. die Bezeichnungen „poésie phonétique“ oder „poème déclaré“ (Poésure et peinture, 1993, S. 370). Das Adjektiv „sonore“ kann mit „klingend“ übersetzt werden und steht im Französischen im Zusammenhang mit den Schallwellen, den „ondes sonores“.

² Kemper, Vom Expressionismus zum Dadaismus, 1974, S. 166.

³ Kemper weist darauf hin, dass dieses Gedicht formal „bis in stilistische Leckerbissen aus der hohen Schule der Lyrik“ den traditionellen Gedichten entspricht. Alle von ihm aufgezählten Merkmale betreffen den Klang (Kemper, Vom Expressionismus zum Dadaismus, 1974, S. 150).

⁴ Hausmann, Was will der Dadaismus [1920], 1982, S. 98.

giert.⁵ Die Klang-Gedichte basieren dagegen auf der individuellen Interpretation durch eine Person, und gerade bei Hausmann bestehen die Notationen lediglich aus den Buchstabenfolgen und geben keinerlei Hinweise darauf, wie diese ausgesprochen werden sollen. Sie integrieren zudem mehr als nur die sprachlichen oder stimmlichen Laute. Das bedeutet, dass beim Klang-Gedicht nicht nur die Betonung, die Lautstärke und der Rhythmus frei sind, sondern auch alle weiteren Geräusche oder Verfremdungen möglich sind, für die keine bestimmte Vortragsweise bekannt ist. Das kann – wie die späteren Aufnahmen von Hausmanns Vorträgen zeigen – rhythmisierendes Klopfen sein oder das Sprechen durch ein Rohr. Die Klang-Gedichte stehen, wie bei der Analyse noch zu zeigen ist, eng mit der Körperaktion, vor allem dem Tanz, in Verbindung und können verglichen werden mit der von Hausmann für seine abstrakten Tänze geforderten *inhaltlosen Musik*.⁶ Damit erweitert er die schon in Zürich vorgestellte Verbindung von Klang-Gedichten mit dem abstrakten Tanz, der dort durch die kubistischen Kostüme betont wurde. Hausmann entwickelt aus den zunächst thematischen Tänzen rein abstrakte, in denen er die Aktionen seines Körpers als Reaktion auf unterschiedliche Rhythmen und Stimmungen der Musik präsentiert. Er benutzt daher kein Kostüm, sondern zeigt sich oft lediglich in einer weiten weißen Hose.⁷ Sein Körper tritt also in den Vordergrund, wie es bei dem „visage-dance“ besonders deutlich wird.⁸ Außer der Visualisierung durch den Tanz entwickelt Hausmann in der Folge eine Art moderne Partitur: Der Text wird mit Zeichnungen verbunden und bekommt so einen individuellen Rhythmus.

Damit vergleichbar entstehen die Wortspiel-Gedichte aus den dadaistischen Aktionen und Publikationen. Sie werden später von Hausmann als Kritik an der Sprache genutzt, die er schließlich in Werken realisiert, die zur visuellen Lautpoesie gehören. Vor allem im Kontakt mit Schwitters entwickelt er Wortspiele wie Anagramme, auch in sehr freier Form, und Reflexionen zur Wortentstehung und -bedeutung. Gleichzeitig benutzt er das schon mit Baader begonnene „psychoanalytische Kauderwelsch“⁹ immer wieder, wie er es später auch in *Hyle* beschreibt.¹⁰ Aus der reinen Persiflage und Satire der dadaistischen Wortspiele hat er sich so einen durchaus individuellen Umgang mit Sprache geschaffen, der ebenfalls im Zusammen-

⁵ Dies berichtet der Artikel *Ein Dadaisten-Skandal* in der *Berliner Mittagszeitung* vom 12. April 1919, der aus den *Baseler Nachrichten* zum Dada-Abend vom 9. April in Zürich zitiert.

⁶ Vgl. Hausmann, *Tanz*, 1926, S. 144.

⁷ So wird es in einem Artikel zu seiner Tanzvorführung berichtet und so zeigt ihn das Photo von August Sander 1929. Abb. in: *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 7.

⁸ Die Beschreibung der Tänze erfolgt im Analyseteil.

⁹ Erstmals beschreibt Hausmann diese Art, ohne Worte zu kommunizieren, für die Feier zu Kellers 100. Geburtstag (Hausmann, *Am Anfang*, 1972, S. 57).

¹⁰ In *Hyle* praktiziert es sein Alter Ego Gal zusammen mit dem Schauspieler Granat (vgl. Hausmann, *Hyle I*, S. 249).

hang steht mit der Sprachkrise und -kritik der Jahrhundertwende und der damit verbundenen Erkenntniskritik. So kritisiert bereits 1903 der Anarchist Gustav Landauer in seiner theoretischen Abhandlung *Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluß an Mauthners Sprachkritik* nicht nur die Sprache als mangelhaftes Instrument für die Erkenntnis, sondern auch die menschlichen Sinne:

Die Sinne aber, auf die all unser Erkennen – unser bißchen Erkennen – einzuschränken ist, sind nur Zufallssinne, sind gar nicht zur objektiven Welterkenntnis eingerichtet, haben sich nur so entwickelt, wie es das Interesse unseres Lebens erforderte.¹¹

Nach Kemper habe sich Landauer „in die Mystik unmittelbaren Erlebens“¹² gerettet. Es sind diese Gedanken, die auch auf Hausmanns Theorie und Werk wirken, vor allem auf seine neue Körperästhetik, mit der das sinnliche Erleben erweitert werden soll, bis hin zu seinen technischen Versuchen der Sinneserweiterung, wie dem Optophon. Vor allem die beiden Kategorien, mit denen die sprachlichen Ausdrucksformen erweitert werden, sind – zusammen mit dem Tanz – für Hausmann dann neue Möglichkeiten, sich der in seinen nachdadaistischen Manifesten geforderten „Erweiterung und Eroberung all unserer Sinne“¹³ und schließlich dem „organischen Denken“¹⁴ anzunähern.

4.1 Das Klang-Gedicht

4.1.1 Die Entwicklung des Klang-Gedichts aus der Vortragskunst

Ähnlich wie die visuelle Verbindung von Text und Bild, existieren Gedichte oder Textpartien, die aus reinen Lauten bestehen, in der Literatur schon lange. Im Unterschied zu dem dadaistischen Klang-Gedicht wurden sie jedoch aus anderen Gründen benutzt und haben unterschiedliche Inspirationsquellen: so die Nachahmung von Geräuschen oder unbekanntem Sprachen, die Darstellung erfundener Sprachen, als Zaubersprüche, Abzählreime, Sprachspiele oder Ähnliches.¹⁵ Vor allem durch den Dadaismus wurde dann der sprachliche Laut ‚autonom‘ und über die Aufführung mit der Musik, der bildenden Kunst und dem Tanz verbunden. Wichtig war dafür, dass die Avantgarde-Künstler am Anfang des 20. Jahrhunderts die Abstraktion auch auf die Sprache anwendeten. Sie wurde so nicht nur von ihrer inhaltlichen Funktion gelöst, sondern damit wurde auch eine radikale Wende in der Vortragskunst

¹¹ Zitiert nach: Kemper, *Vom Expressionismus zum Dadaismus*, 1974, S. 184.

¹² Kemper, *Vom Expressionismus zum Dadaismus*, 1974, S. 185.

¹³ Hausmann, *Présentismus* [1921], 1982, S. 28.

¹⁴ Hausmann, *Ausblick* [1924], 1982, S. 100.

¹⁵ Vgl. *Liede, Dichtung als Spiel*, 1992.

möglich, die sich in Deutschland seit dem Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt hatte, hin zur modernen Performance und Körperästhetik.

Die Sprechkunstbewegung, die im 19. Jahrhundert populär wurde, diente der Vermittlung der Kunst.

Der mündliche Vortrag der neueren deutschen Dichtung wurde um 1800 zum Maßstab eines verfeinerten Gebrauchs der deutschen Sprache, darüber hinaus zum Kristallisationskern neuer Formen der Geselligkeit und des Wir-Gefühls.¹⁶

Damit wurde jedoch auch die frühere Freiheit der Schauspieler eingeschränkt, die den Text als Spielvorlage für eine freie Improvisation hatten nutzen können. Während die Aufklärer noch das Deklamieren ablehnten und für das Schauspiel „Natürlichkeit“ und „Wahrheit“ forderten, wurde nun eine Flut von Lehrbüchern zur kunstgerechten Interpretation dichterischer Texte publiziert.

Autoren, die zumeist Professoren der Rhetorik und Beredsamkeit waren [...], unterrichteten in der korrekten Aussprache von Buchstaben, Silben, Worten und Sätzen, untersuchten Akzente und Satzmelodien, die verschiedenen Stimmregister, Schwächen und Handicaps der Stimme, deren Physiologie und Diätetik, schließlich Gestik und Mimik.¹⁷

Johann Wolfgang Goethe veröffentlichte in dieser Zeit seine Regeln für Schauspieler, die ein Ergebnis „jahrzehntelanger Beschäftigung mit Vorlesen, Deklamieren und Schauspielen“ waren und „in mancher Hinsicht eine Gründungsschrift des klassizistischen Deklamations- und Schauspielstils in Deutschland“.¹⁸ Meyer-Kalkus urteilt, niemand habe „diese Wende zur klassizistischen Bühnendeklamation radikaler, ja geradezu sektiererischer betrieben als der Theaterdirektor Goethe“.¹⁹ Er legte sogar die Sprechpausen für jedes Satzzeichen fest. „Die Selbstverleugnung des Vortragenden in der Deklamation ist eine Hauptforderung von Goethes Schauspielkonzeption, ja sie ist das Credo aller klassizistischen Schauspieltheorien um 1800.“²⁰ Ein wichtiger Aspekt war dabei die Dominanz des geschriebenen dichterischen Wortes über das gesprochene.

Schon einige der Zeitgenossen kritisierten diese Regeln als zu starr. Ein Jahrhundert später widersetzten sich ihnen dann die Avantgarde-Künstler vehement und suchten nach unterschiedlichen und neuen Lösungen für den Vortrag. Zwischen 1890 und 1930 kam es in Deutschland zu einer Blütezeit vokaler Experimente, bei denen nicht mehr der Textvortrag,

¹⁶ Meyer-Kalkus, Sprechkünste, 2001, S. 225.

¹⁷ Ebenda, S. 225.

¹⁸ Ebenda, S. 228.

¹⁹ Ebenda, S. 238.

²⁰ Ebenda, S. 242.

sondern die Physiognomik der Stimme im Mittelpunkt stand. Fritz Mauthner, der 1901/02 seine radikale Kritik an der Sprache publizierte²¹, verteidigte nun vor allem die gesprochene Sprache und wertete die schriftliche ab: „Die schriftliche Sprache [...] kann schwarz auf weiss niemals volle Poesie werden. Es drängt den Dichter wie den Leser zur mündlichen Sprache“.²² Damit scheint er auch auf ein Problem zu reagieren, das mit der Entwicklung der Vortragskunst als solcher entsteht: die adäquate schriftliche Fixierung für den Vortrag.

Mit diesem befasste sich neben anderen Arnold Schönberg, der die Sprechstimme in seine Kompositionen einbinden wollte. Während der Freundschaft mit Kandinsky, der schon 1912 eine radikale Neubewertung der Stimme für die Bühne forderte, lernte Schönberg dessen abstrakte Vorstellungen von Sprache kennen. Kandinsky bewertete die Stimme als künstlerisches Material wie Farben, Bewegungen und Töne, „mit dem sich abstrakt komponieren läßt“.²³ Ausgehend von der Rezitation wollte Schönberg, dass die Sprechstimme „in einer musikalischen Form mitwirkt“.²⁴ Dabei verstrickte er sich „in die Paradoxie, mit Hilfe von traditionellen Aufzeichnungsverfahren ein radikal neues Ausdrucksmittel fixieren zu wollen“, und legte damit wieder „die Sprechmelodie an die Kette der musikalischen Komposition“.²⁵ Davon lösten sich die Avantgarde-Künstler schließlich durch unterschiedliche und freie Entwürfe zur Sprache, wozu auch der Vortrag gehörte. So postulierten die Futuristen ebenfalls 1913 eine „Geräuschmusik“, zu der die freie Improvisation, die „Überraschungen“ des Lebens gehören sollten.

Der Seele des Massenmenschen versuchte 1913 Luigi Russolo gerecht zu werden, indem er die Geräuschmusik ins Leben ruft; in diesem Zuge werden von Russolo das „Rumorarmorio“ (Geräuschharmonium) und andere „Intonarumori“ (Lärmmaschinen) konstruiert und gegen die harmonischen Töne in Stellung gebracht.²⁶

Russolo weist in seinem Manifest „Geräuschkunst“ von 1913 auch explizit auf alle Laute hin, die der „Mund des Menschen hervorbringen kann, ohne zu sprechen oder zu singen“.²⁷ Er wolle mit den Geräuschen nicht das Leben imitieren, sondern sie sollen uns „unmittelbar in das Leben setzen“, das voller Überraschungen sei.²⁸ Er systematisiert sechs Geräuschfamilien, die auch die menschliche Stimme betreffen: 1. Brummen, Donnern, 2. Pfeifen, 3. Flüstern, 4. Knirschen, 5. Schlaggeräusche und 6. Stimmgeräusche (Tier- und Menschenstimmen). Für

²¹ Fritz Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache, 3 Bde., Stuttgart/Berlin 1901/02.

²² Mauthner, zitiert nach: Wehde, Typographische Kultur, 2000, S. 351.

²³ Meyer-Kalkus, Sprechkünste, 2001, S. 313.

²⁴ Ebenda, S. 305.

²⁵ Ebenda, S. 304 ff.

²⁶ Grasshoff, Buchstabe, 2000, S. 278.

²⁷ Russolo, Geräuschkunst [1913], 1972, S. 106.

²⁸ Ebenda, S. 107.

diese Geräuschkulisse einer kommenden futuristischen Welt fordert er in seinem Manifest dann vehement: „WIR WOLLEN DIESE SO VERSCHIEDENEN GERÄUSCHE AUFEINANDER ABSTIMMEN UND HARMONISCH ANORDNEN.“²⁹

Während Russolo eine musikalische Form der reinen Geräusche aufführte, suchte der expressionistische Theoretiker, Dichter und Vortragskünstler Rudolf Blümner nach einer autonomen Sprechkunst für das Theater, die unabhängig vom dichterischen Wort sein sollte. Wie Schönberg behandelte er auch das Problem der schriftlichen Fixierung des Vortrags, suchte aber nicht mehr nach einer adäquaten Notation. So konstatiert er 1921 in seinem Text *Die absolute Dichtung*³⁰, die vielfachen Arten von Tönen und Geräuschen und die individuelle Melodie beim Lesen ließen sich mit der Schrift nicht wiedergeben. Zudem sei die Freiheit der schöpferischen Darstellung durch die Bindung an Wörter behindert, weshalb er in seiner Dichtung *Ango Laiña* eine freie Komposition suche:

Und wie der Maler Farbformen nach Belieben, also unabhängig von einer Bedeutung, zur Gestaltung zusammensetzt, der Komponist Töne rhythmisch nach vollkommener Freiheit aneinanderreihet, so stelle ich Konsonanten und Vokale nach *künstlerischen Gesetzen* zusammen.³¹

Da die Wörter ihre „Urkraft“ verloren hätten, ersetzt er sie in *Ango Laiña* durch diese freien Kompositionen von Lauten und „Wortbildungen“, mit denen er bei dem „künstlerischen Leser“ lebendige Vorstellungen hervorrufen will.³² Auch hier klingen biozentristische Ideen an, bei denen das Unterbewusstsein und die Sinne über den „hurtigen Verstand“ – so Blümner – gestellt werden auf der Suche nach einer ‚Ursprache‘.³³ Blümner geht damit auch bewusst über die expressionistischen Neuerungen in der Lyrik hinaus und argumentiert zur gleichen Zeit zum Teil recht ähnlich wie die Dadaisten und vor allem wie Hausmann, doch er distanziert sich entschieden von ihnen: „Ich muss sogar das Schlimmste befürchten, dass sie mich für einen Dadaisten halten.“³⁴ Tatsächlich strebt Blümner jedoch, bei aller Freiheit für den Vortrag und für eine rein lautliche Dichtung, eine durchgearbeitete Komposition an. Damit schuf er das Vorbild für Schwitters *Ursonate*.³⁵ Er bemüht sich um „künstlerische Gesetze“ und um ein gestaltetes, fertiges Ergebnis: „Erst wenn Alles zu Allem in eine not-

²⁹ Zitiert nach: Grasshoff, Buchstabe, 2000, S. 279 f.

³⁰ Vgl. Blümner, Dichtung, 1921.

³¹ Ebenda, S. 122.

³² Ebenda, S. 122 f.

³³ Zitiert nach: Pirsisch, Der Sturm, 1985, S. 265.

³⁴ Blümner, Dichtung, 1921, S. 122.

³⁵ Meyer-Kalkus weist darauf hin, dass Schwitters *Ursonate* eine der wenigen konkreten Rezeptionen von *Ango laiña* sei. Anfang der 20er Jahre habe Schwitters bei Blümner in Berlin Sprechunterricht genommen (vgl. Meyer-Kalkus, Sprechkünste, 2001, S. 278).

wendige innere Beziehung gebracht ist, kann eine Endform entstehen, in der nichts unentbehrlich oder änderbar erscheint.“³⁶

Die Suche nach einer freien Äußerung ist so wieder geprägt von einer Methode und einer bestimmten Ästhetik. Diesen Festlegungen wollten die Dadaisten dagegen mit ihren Werken entgegen. Diese Werke wurden zum Teil nicht für die Dauer geschaffen, sondern zerstört oder wiederverwendet, und der echte oder imitierte Zufall wurde als künstlerisches Verfahren gewählt. Mit ihnen sollte das Leben in seiner Widersprüchlichkeit und Beweglichkeit direkt abgebildet werden, ein Ziel, das einer nach künstlerischen Mitteln festgelegten Gestaltung widersprach. Hausmann ging zwar von ähnlichen Vorstellungen aus, so der Übertragung der Abstraktion von der bildenden Kunst auf die Dichtung, seine gewählten Methoden und Inhalte stehen jedoch denen der expressionistischen und auch der futuristischen Dichtungen entgegen. Ebenfalls 1921 postuliert Hausmann:

Dada übergeht mit Gelächter das freie intelligible Ich und stellt sich wieder primitiv zur Welt, was etwa in der Verwendung von bloßen Lauten, Geräuschnachahmungen, im direkten Verwenden gegebenen Materials wie Holz, Eisen, Glas, Stoff, Papier in der Malerei zum Ausdruck kommt.³⁷

Diese Absage an eine verstandesmäßige Ordnung entspringt dem Wunsch nach einem authentischen, d. h. individuellen Ausdruck im Vortrag, den vor allem Hausmann aus der Aufführungspraxis des Züricher und Berliner Dadaismus entwickelte. Die zunächst auch als Provokation vorgetragenen Klang-Gedichte dienten Hausmann dann – im Sinne Mauthners – dazu, sich von der konventionellen Sprache zu befreien, um darüber hinaus zu einer neuen Unmittelbarkeit des Erlebens zu gelangen. Vor allem aufgrund seiner dadaistischen Aktivitäten und der Tournee von 1920 findet Hausmann zu seiner eigenen Form, die zudem eng mit dem Tanz und dem gesamtkörperlichen Ausdruck verbunden ist. Es geht ihm um die völlige ‚Befreiung‘ der Sprache und des Sprechapparates, so wie er im Tanz einen von allen Konventionen gelösten Körperausdruck sucht. Aus diesem Grunde interessiert ihn der reine Klang, d. h. ein von den Sprachregeln und -traditionen unabhängiger Ausdruck, den er schließlich sogar für eine Maschine, sein „Optophon“ suchte. Mit dieser Kombination aus Klang und Bewegung entwickelte Hausmann zudem eine Tendenz weiter, die in der Zeit sehr modern war. In Folge der Sprachkrise um die Jahrhundertwende war die Theater-Reformbewegung entstanden, die den rein sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten misstraute.

Hofmannsthal – wie sein Regisseur Max Reinhardt und sein Lieblingsschauspieler Josef Kainz – zielten auf ein Schauspiel, das den Menschen hinter und jenseits der Worte sichtbar machte, durch

³⁶ Blümner, Dichtung, 1921, S. 123.

³⁷ Hausmann, Dada ist mehr [1921], 1982, S. 167.

musikalische Tongesten, durch Pantomime und Tanz. [...] Über das Theater hinaus sollten diese Stiltendenzen in Ballett, Oper und selbst im Stummfilm Resonanzen finden.³⁸

Der gerade entstehende Tonfilm wurde in den 30er Jahren dann in Deutschland populär. Mit diesen Entwicklungen geht in Künstlerkreisen u. a. auch die Beschäftigung mit Bild-Ton-Maschinen einher, den sogenannten ‚Farbenklavieren‘, Hausmanns Vorbild für sein Optophon von 1927.³⁹ Mit diesem Optophon wollte Hausmann die oft subjektiv motivierte Umsetzung von Tönen in Farben und umgekehrt durch eine objektive Transformation ersetzen. Eine der vielen Beschreibungen dieses Unternehmens findet sich auch in seinem autobiographischen Roman *Hyle*:

Gal will was Anderes: dass Töne sich in Farbformen, oder Farbformen sich in Töne verwandeln und zwar nicht willkürlich, sondern automatisch. Nicht nur farbig beleuchtete Flächen vor allem, sondern wechselnde, bewegte Formen.⁴⁰

Hausmanns Ziel war schließlich die Erweiterung der menschlichen Sinne auch mit Hilfe der Technik, im Unterschied zu den subjektiven Interpretationen wie dem „Piano optophonique“, das Vladimir Baranoff-Rossiné 1923 entwickelte.⁴¹

Über diese Versuche geht Hausmann schließlich hinaus, indem er sich von der konkreten Nutzung der Klänge, ob als literarischem Vortrag oder musikalischer Komposition, löst und seinen Körper zum Ort des Kunstgeschehens macht, ein Vorgang, den Hausmann später als körperliche Notwendigkeit beschrieb.⁴² Das Problem der Verschriftlichung stellt sich für ihn nicht mehr, da er lediglich Notizen für sich anfertigt und keine Notationen, die von allen genutzt werden sollten. Stärker als bei anderen Aufführungen existierten seine Klang-Gedichte vor allem im Moment der Aufführung und stehen im Zusammenhang mit einer individuellen Körpersprache. In diesem Sinne erweiterte Hausmann 1966 eine frühe Aussage Tzaras – „Das Gedicht macht sich im Mund“ – und postulierte:

Das Gedicht macht sich nicht im Munde allein, es macht sich mit dem Auge, dem Ohr, dem allgemeinen Unbewussten, mit den Bewegungen des Pulsschlages und der Perestaltik – das Gedicht macht sich selbst mit der Hand, die es aufzeichnet und überdem mit einem Erdämmern neuen Vernehmens, das nirgends ein Vorbild haben kann oder will.⁴³

³⁸ Meyer-Kalkus, *Sprechkünste*, 2001, S. 264.

³⁹ Diesen Entwicklungen widmete sich die Ausstellung *Sons & Lumières*. Siehe: *Ausstellungskatalog: Sons & Lumières*, 2004.

⁴⁰ Hausmann, *Hyle I*, S. 286.

⁴¹ Eine Beschreibung des „Piano optophonique“ findet sich in: *Sons & Lumières*, 2004, S. 148 ff.

⁴² Henri Chopin zitiert Hausmann folgendermaßen: „Je voulais un langage sortant de la seule écriture. C’était un besoin physique. [...] Et comme j’ai une voix pointue et criarde, autant l’utiliser. A l’époque, il fallait déclamer“ (*Poesure et peinture*, 1993, S. 366).

⁴³ Hausmann, *Längstverblichene Kunstsprache [1966]*, 1991, S. 23.

So kann vor allem das Klang-Gedicht als Eröffnung einer postmodernen Körperästhetik angesehen werden, bei der der Körper des Künstlers Teil des Werks wird.

4.1.2 Klang-Gedichte und Tanz im Züricher-Dadaismus

Hugo Ball ist der erste Dadaist, der eine Poesie kreiert, die aus reinen Klängen – Silben und Silbenkombinationen – besteht, und sie als Vortrag in einem kubistischen Kostüm präsentiert. Er verbindet so in der Aktion die von der Avantgarde gesuchte Einheit der Künste, wie sie durch die Abstraktion aller Künste in einer neuen Form möglich wird. Schon bei Ball sind diese Vorträge die Bündelung und Weiterführung seiner vorherigen theoretischen Arbeit, seiner Aktivität an expressionistischen Theatern in München und Berlin sowie seiner Kooperation mit den Avantgarde-Künstlern. Bereits in den Jahren nach 1910 entwickelte er in München zusammen mit den Künstlern des ‚Blauen Reiters‘ Ideen zu einem expressionistischen Theater als Gesamtkunstwerk. Er war mit Kandinsky und Marinetti befreundet und kannte sowohl die radikale Abstraktion in der Malerei als auch die Forderung der Futuristen nach einer ‚befreiten Sprache‘ und das von Marinetti 1913 konzipierte Varieté. In diesem futuristischen Varieté sollten ständig neue Möglichkeiten ersonnen werden, um die Zuschauer zu schockieren, und es war geplant als der Schmelztiegel einer neuen Sensibilität.⁴⁴

Eine politische Richtung bekommen die öffentlichen, kritikreichen Lesungen, die Ball 1915 in Berlin mit Richard Huelsenbeck veranstaltet und die das Publikum provozieren.⁴⁵ Bei dem *Expressionistenabend* am 12. Mai 1915 trägt Huelsenbeck zum ersten Mal seine ‚Negergedichte‘ vor. Diese Erfindung einer afrikanischen Poesie ist beeinflusst von der Suche nach einer neuen und ‚unverfälschten‘ Literatur, wie zuvor in der bildenden Kunst die afrikanische und asiatische traditionelle – ‚primitive‘ (im Sinne von ‚ursprüngliche‘) – Kunst zum Vorbild genommen wurde. Für die Dadaisten wird diese ‚Negerdichtung‘ dann ein weiteres Mittel, um sich von der Sprache zu lösen, zu provozieren und auch zu lärmern. Die ‚Negerdichtung‘ steht jedoch noch in der literarischen Tradition der nachgeahmten oder erfundenen exotischen Sprache und erweitert diese lediglich um den öffentlichen Vortrag und die Provokation.

⁴⁴ Auf die Wirkung dieser Ideen weist Meyer-Kalkus hin: „Diese futuristischen Anstöße waren zuerst im vorrevolutionären Rußland auf fruchtbaren Boden gefallen, im Cabaret Voltaire gingen sie auch im deutschsprachigen Bereich auf“ (Meyer-Kalkus, *Sprechkünste*, 2001, S. 282).

⁴⁵ In ihrem *Literarischen Manifest* von 1915 betonen sie dies: „Wir wollen: Aufreizen, umwerfen, bluffen, triezen, zu Tode kitzeln, wirr, ohne Zusammenhang, Draufgänger und Negationisten sein. [...] Wir werden immer ‚gegen‘ sein“ (zitiert nach: Bergius, Lachen, 1993, S. 57).

Mit der Eröffnung des *Cabaret Voltaire* am 5. Februar 1916 gibt Ball dann den neuen Ideen in den Künsten einen gemeinsamen Raum: Jeder kann auf der Bühne agieren, und es werden unterschiedliche Texte vorgetragen, wie die vom Futurismus übernommenen Simultangedichte, es wird getanzt und man führt improvisierte ‚Performances‘ auf. Ball annonciert drei Tage vor der Eröffnung:

Das Prinzip des Kabarets soll sein, daß bei den täglichen Zusammenkünften musikalische und rezitatorische Vorträge der als Gäste verkehrenden Künstler stattfinden, und es ergeht an die junge Künstlerschaft Zürichs die Einladung, sich ohne Rücksicht auf eine besondere Richtung mit Vorschlägen und Beiträgen einzufinden.⁴⁶

Der literarische und musikalische Vortrag sowie die Improvisation sind also von Beginn an charakteristisch für das *Cabaret Voltaire* und für Dada. Das alles – der Name war Programm – sollte in größtmöglicher Freiheit realisiert werden. Ball suchte junge Leute, „denen gleich“ ihm „daran gelegen wäre, ihre Unabhängigkeit nicht nur zu genießen, sondern auch zu dokumentieren“.⁴⁷

Drei Wochen nach Eröffnung des *Cabaret Voltaire* folgt Richard Huelsenbeck der Aufforderung Balls und kommt Ende Februar 1916 zur Unterstützung von Berlin nach Zürich. Er scheint die Vorträge weiter radikalisiert zu haben. Ball schreibt über Huelsenbeck: „Er plädiert dafür, daß man den Rhythmus verstärkt (den Negerrhythmus). Er möchte am liebsten die Literatur in Grund und Boden trommeln.“⁴⁸ Die radikalste Form einer neuen Dichtung trägt dann jedoch Ball selber in einem kubistischen Kostüm vor, als er Ende Juni seine Lautgedichte auf die Bühne bringt. Bereits seit Juli 1915 kannte er die künstlerische Umsetzung der „Parole in liberté“ der Futuristen, die ihm Marinetti geschickt hatte:

Es sind die reinen Buchstabenplakate; man kann so ein Gedicht aufrollen wie eine Landkarte. Die Syntax ist aus den Fugen gegangen. Die Lettern sind zersprengt und nur notdürftig wieder gesammelt. [...] Auflösung bis in den innersten Schöpfungsprozeß.⁴⁹

Beeindruckt von diesem freien Umgang mit der Sprache und der Typographie, sucht er nach einer „neue[n] Gattung von Versen [...], ‚Verse ohne Worte‘ oder Lautgedichte“⁵⁰. In seinem Tagebucheintrag vom 24. 6. 1916 beschreibt er seine eigene Präsentation an diesem Tag und erklärt seine Intention:

⁴⁶ Ball, *Flucht*, 1992, S. 79.

⁴⁷ Zitiert nach: Korte, *Dadaisten*, 1994, S. 32.

⁴⁸ Ball, *Flucht*, 1992, S. 80.

⁴⁹ Ball, *Flucht*, 1992, S. 41 f.

⁵⁰ Ball, *Flucht*, 1992, S. 105.

Vor den Versen hatte ich einige programmatische Worte verlesen. Man verzichte mit dieser Art Klanggedichte in Bausch und Bogen auf die durch den Journalismus verdorbene und unmöglich gewordene Sprache. Man ziehe sich in die innerste Alchimie des Wortes zurück, man gebe auch das Wort noch preis, und bewahre so der Dichtung ihren letzten heiligsten Bezirk.⁵¹

Die sechs Klang-Gedichte Balls haben – bis auf *Gadji beri bimba* – konkrete Titel und bestehen aus Buchstabeneinheiten, die sich wie Wörter lesen lassen. Dennoch ist es schwierig, sie Bildern oder Eindrücken zuzuordnen. Sie imitieren keine existierende Sprache oder bekannten Laute, wie es bei einem Titel wie *Katzen und Pfauen* zu erwarten wäre. Sie sind, wie Hans Richter schreibt, „abstrakte Gedichte“⁵², die, wie auch die bildkünstlerischen Werke, nicht mehr die Realität wiedergeben, sondern sich unabhängig über ihre eigenen Mittel bilden. Die Sprache wird durch die Verbindung von Vokalen und Konsonaten als Schrift konstruiert und über den Vortrag präsentiert. Das kubistische Kostüm folgt den gleichen Regeln der Abstraktion: An Stelle eines Theaterkostüms, das auf eine bestimmte Rolle hin kreiert ist, zeigt sich Ball in einem geometrischen Gebilde mit plakativen Farben.

Korte weist auf den besonderen Effekt dieser neuen Vortragspraxis hin: „Die Rezitation blieb nicht länger ein bloßer Interpretationsversuch ‚fertiger‘ Texte, sondern stimulierte zu Improvisationen aller Art, die wiederum die Produktion veränderter, neuer Texte anregten.“⁵³ Die Bühne ist so nicht mehr allein der Ort der Präsentation, sondern dient verstärkt auch dem Schaffensprozess selbst. Ball beschreibt, wie sich die Rolle der Lyrik verändert und damit ihre Form:

Das laute Rezitieren ist mir zum Prüfstein der Güte eines Gedichtes geworden, und ich habe mich (vom Podium) belehren lassen, in welchem Ausmaße die heutige Literatur problematisch, das heißt am Schreibtische erklügelt und für die Brille des Sammlers, statt für die Ohren lebendiger Menschen gefertigt ist.⁵⁴

Dieser Aspekt, die Lebensnähe der Kunst und ihre direkte Verbindung mit den menschlichen Sinnen, wird mit der schon erwähnten Suche nach ‚Ursprünglichkeit‘ oder ‚Urformen‘ ausgedrückt. Hans Arp beschreibt das folgendermaßen: „Wir suchten eine elementare Kunst, die den Menschen vom Wahnsinn der Zeit heilen und eine neue Ordnung, die das Gleichgewicht zwischen Himmel und Hölle herstellen sollte.“⁵⁵ Ball benennt dies in seinem Tagebuch als die Suche nach den „unberührten, unerreichten Ur-Schichten“, die dann hervorträten, wenn die gesellschaftlichen und verstandesmäßigen Kontrollen ausgeschaltet würden.⁵⁶

⁵¹ Ebenda, S. 106.

⁵² Erinnerungen von Hans Richter, in: Ball, Gedichte, 1963, S. 120.

⁵³ Korte, Dadaisten, 1994, S. 37.

⁵⁴ Ball, Flucht, 1992, S. 83.

⁵⁵ Zitiert nach: Korte, Dadaisten, 1994, S. 39.

⁵⁶ Ball, Flucht, 1992, S. 110.

Im folgenden Jahr, mit der Eröffnung der *Galerie Dada* am 29. März 1917, werden die Lautgedichte auch durch den Tanz auf der Bühne dargestellt: Vor allem Sophie Täuber tanzt in kubistischem Kostüm zu diesen Gedichten ebenso wie eine Gruppe von mehreren Personen mit kubistischen Masken. Bei der Eröffnung trägt Sophie Täuber eine Maske von Arp, später ein Kostüm von Marcel Janco.⁵⁷ Vermutlich sind diese Tänze zunächst inspiriert von dem modernen Ausdruckstanz, wie er sich seit Anfang des Jahrhunderts aus dem Jugendstil entwickelte⁵⁸ und in der Schule von Rudolf von Laban gelehrt wurde. Laban, Mary Wigman und andere Mitglieder dieser im März 1916 in Zürich gegründeten Schule sind seit 1916 unter den Zuschauern im *Cabaret Voltaire* und spätestens seit der Eröffnung der *Galerie Dada* im März 1917 dort regelmäßig Akteure auf der Bühne.⁵⁹ Ähnlich wie die Dadaisten suchen diese Tänzer die Befreiung von tradierten Bewegungsformen, um zu einem individuellen authentischen Ausdruck zu kommen. Der Körper des Tänzers dient nicht mehr der Darstellung eines als fremd empfundenen Themas, sondern soll – ähnlich wie in der expressionistischen Kunst – die inneren Vorstellungen und Ideen des Menschen ausdrücken. Mary Wigman setzt in einem späteren Text den Tanz mit der Sprache gleich.

Der Tanz ist eine lebendige Sprache, die vom Menschen gesprochen wird und vom Menschen kündigt – eine künstlerische Aussage, die sich über den Boden der Realität emporschwingt, um auf einer übergeordneten Ebene in Bildern und Gleichnissen von dem zu sprechen, was den Menschen innerlich bewegt und zur Mitteilung drängt.⁶⁰

Im Unterschied dazu suchen die Avantgarde-Tänzerinnen wie Sophie Täuber diese „übergeordnete Ebene“ nicht, um Menschliches auszudrücken, und unterscheiden sich auch visuell deutlich von den Ausdruckstänzern. Ihre Kostüme sind der neuen Abstraktion verpflichtet. So trägt Sophie Täuber ein kubistisches Kostüm statt der eher an die Antike erinnernden weiten Gewänder der Laban-Schülerinnen.⁶¹ Für Wigman ist eine Choreographie und die Vermittlung des Sinns der darzustellenden Bilder grundlegend. Ihre Tänze und Tanzfiguren haben Themen, die sie plant, exakt ausarbeitet und dieser Choreographie entsprechend darstellt wie *Hexentanz*, *Ekstatische Tänze (Gebet, Opfer, Götzendienst, Tempeltanz)* oder *Klage*. Sie steht

⁵⁷ Das Photo von Sophie Täuber ist abgebildet in: Dachy, archives, 2005, S. 43. Vgl. Abb. 18 im Anhang.

⁵⁸ Der Ausdruckstanz wurde als Opposition zum traditionellen Ballett verstanden und nicht auf den offiziellen Bühnen aufgeführt. Er steht im Zusammenhang mit dem neuen Körperkult, der sich u. a. in den in dieser Zeit entstehenden rhythmisch-gymnastischen Schulen und mit dem vor allem nach dem Ersten Weltkrieg in Mode kommenden Gesellschaftstanz zeigt.

⁵⁹ Im Tagebucheintrag vom 23. 6. 1916 beschreibt Ball seinen Lautpoesievortrag vom gleichen Tag: „Im Publikum sah ich Brupbacher, Jelmoli, Laban, Frau Wigman. Ich fürchtete eine Blamage und nahm mich zusammen“ (Ball, Flucht, 1992, S. 105).

⁶⁰ Wigman, Sprache, 1986, S. 10.

damit bereits in einer wenn auch jungen Tradition des Tanzes, dem neuen Körperkult, den die biozentristischen Bewegungen neben anderen vorantreiben. Aus diesem Grunde kritisiert Huelsenbeck 1917 u. a. auch die „Tanzvorführungen von Herrn Laban“ in der *Galerie Dada*, da sie dem Zeitgeist angepasst seien und nichts Neues bewirken würden.⁶² Schließlich versucht Dada die Schnelllebigkeit der Zeit auszudrücken durch eine beständige Suche nach neuen Formen und Medien.

Dieser freien und beweglichen dadaistischen Darstellung entspricht die abstrakte Improvisation von Sophie Täuber, mit der sie die Idee der Klang-Gedichte ausdrückt. Hugo Ball beschreibt Täubers Aufführung vom 29. März 1917:

Abstrakte Tänze: ein Gongschlag genügt, um den Körper der Tänzerin zu den phantastischsten Gebilden anzuregen. Der Tanz ist Selbstzweck geworden. Das Nervensystem erschöpft alle Schwingungen des Klanges, vielleicht auch alle verborgene Emotion des Gongschlägers und läßt sie Bild werden. Hier im besonderen Falle genügte eine poetische Lautfolge, um jeder der einzelnen Wortpartikel zum sonderbarsten, sichtbaren Leben am hundertfach gegliederten Körper der Tänzerin zu verhelfen.⁶³

„Der Tanz ist Selbstzweck geworden.“ Damit verweist Ball auf die so auch im Tanz realisierte neue Ästhetik: eine Form der Abstraktion, die zu einem authentischen und unmittelbaren persönlichen Ausdruck führen soll. Die Klang-Gedichte haben hier die Wirkung von Musik, die durch den Körper in eine visuelle, ihnen entsprechende bewegliche Form umgesetzt wird. Klang-Gedicht und Tanz ermöglichen so gleichermaßen mit dem Mittel der Abstraktion einen freien und erweiterten Ausdruck des Körpers. Dennoch zeigt sich darin auch eine der Ambivalenzen des Dadaismus: Einerseits wollen die Dadaisten das Leben direkt wiedergeben, andererseits sind die kubistischen Kostüme und die Lautpoesie Produkte ihrer eigenen künstlerischen Aktivität. Der Dadaismus nutzt also eigentlich den unmittelbaren Bezug zur Realität im Werk, um neue Freiheiten für die Künste zu erreichen. Diese enge Verbindung mit dem alltäglichen Leben bewirkt dann eine wechselseitige Beeinflussung von Kunst und Realität. So werden die Zuschauer durch die Provokation nicht nur zu Reaktionen gereizt, sondern einige kommen sogar auf die Bühne, um an den Aktionen teilzunehmen, wie zum Beispiel die Tänzerin Valeska Gert.

⁶¹ Ein Photo der tanzenden Mary Wigman von 1919 zeigt die weich fließenden Gewänder und die runden Bewegungen. Abb. in: Dachy, *Journal*, 1989, S. 45. Vgl. Abb. 19 im Anhang.

⁶² Huelsenbeck/Tzara, *Dada siegt!*, 1985, S. 31.

⁶³ Ball, *Flucht*, 1992, S. 149.

4.1.3 Valeska Gert und Dada Berlin

Für die Form des unmittelbaren Ausdrucks durch den modernen Tanz steht in Berlin Valeska Gert, die bereits 1916 freie Tanzkreationen auf die Bühne brachte, die sie – ähnlich wie Ball seine Gedichte – in der Interaktion mit dem Publikum entwickelte.⁶⁴ Mit ihren improvisierten Bühnenaktionen und dem direkten Bezug zum alltäglichen Leben ging sie ebenso wie die Dadaisten über die Ideen der Avantgarden, vor allem des Expressionismus, hinaus. Sie scheint einige der Berliner Dada-Veranstaltungen besucht zu haben und ist mindestens bei einer spontan aufgetreten. Auffallend ist, dass die zu dieser Zeit international bekannte und gefragte Künstlerin von den Dadaisten auch später kaum erwähnt wird, obwohl ihre provokanten Vorführungen einen wichtigen Einfluss auf die dadaistische Aufführungspraxis gehabt haben dürften und sie durchaus auch an denselben Orten auftrat, wie im Theater *Tribüne*.⁶⁵ Gerade Hausmanns Tanz, seine Entwicklung der Klang-Gedichte und deren Theorie weisen auffallende Gemeinsamkeiten mit den Aufführungen und Theorien von Valeska Gert auf und unterscheiden sich deutlich von dem zunächst im Berliner Dadaismus propagierten „Holzpuppentanz“ des „Obermusikdada“ Preiss.⁶⁶

Unterschiedliche Quellen belegen mindestens einen gemeinsamen Auftritt, bei dem Valeska Gert, die als Besucherin gekommen war, spontan auf der Bühne mitwirkte.⁶⁷ Bei der *Dada-Soirée* am 24. Mai 1919 tanzte sie zu dem *Wettrennen von Nähmaschine und Schreibmaschine*. Ihre eigene Beschreibung unterscheidet sich deutlich von der, die von Raoul Hausmann zu ihrem Auftritt zu finden ist. Er geht davon aus, dass sie von der durch die dadaistische Provokation hervorgerufenen Unruhe profitiert habe:

Diese Vorstellung traf auf ein wenig humorvolles Publikum, wie sich am feindseligen Getobe zeigt. Die Atmosphäre war äußerst brisant, aber die sehr bekannte Tänzerin Valeska Gert ergriff die Gelegenheit, die Bühne zu besteigen und einige ihrer Grotesktänze vorzuführen, die stets ihr Publikum begeisterten.⁶⁸

Im Unterschied dazu berichtet Valeska Gert:

⁶⁴ Sie beschreibt diesen Vorgang ähnlich wie Ball: „Ihre Prallheit bekommen die Tänze erst vor dem Publikum, das ich als Mitarbeiter brauche. Zusammen mit ihm fülle ich die leeren Hüllen aus“ (Gert, Katze, 1977, S. 46).

⁶⁵ Auf dem Plakat, das die Dada-Matinee vom 7. Dezember 1919 ankündigt, findet sich als Hinweis auf die 10. Vormittags-Veranstaltung für den folgenden Sonntag: „Valeska Gert, Groteske Tänze“. Das Plakat ist abgebildet in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 168.

⁶⁶ Drei Photos sind unter dem Titel „Dada-Trott“ in *Der Dada* 3, S. 1 mm [sic!] abgebildet, und eine umfangreichere Tanzabfolge ist auf einem Andruck des *Dadacos* zu sehen. Der Andruck ist abgebildet in: Bergius, Lachen, 1993, S. 227.

⁶⁷ Frank-Manuel Peter weist darauf hin, dass nach Aussage von Hannah Höch Valeska Gert bei diversen Veranstaltungen der Dadaisten getanzt habe (vgl. Peter, Valeska Gert, 1985, S. 111).

⁶⁸ Zitiert nach: Peter, Valeska Gert, 1985, S. 111.

Kaum im Saal entdeckt, schleifte man mich auch schon auf die kleine Bühne, und ich tanzte zu den Geräuschen der beiden Geräte, eine Tüte aus Zeitungspapier mit zwei Pfund Spargel im Arm. Ich hatte ihn gerade auf dem Wochenmarkt gekauft. Also, es gab schon damals Happenings.⁶⁹

Ihre Tänze begeisterten 1919 „stets ihr Publikum“, weil Valeska Gert mit ihren Aufführungen schon seit 1916 Skandale provoziert und in den drei folgenden Jahren bereits eine zunehmende Anerkennung für ihre neue Form des Tanzes erlangt hatte. Ähnlich wie die Dadaisten suchte sie radikal neue Lösungen in der Kunst, die sie als Tänzerin und Schauspielerin auf der Bühne realisierte. Dort verband sie die Künste Tanz, Schauspiel und Literatur: Ihre Bühnendekorationen und Kostüme waren zugleich abstrakte Bildkomposition, und sie integrierte als eine der Ersten den Experimentalfilm in ihre Aufführung. Schon vor den Berliner Dadaisten revolutionierte sie Aspekte der Kunstästhetik. Deshalb war sie für die Avantgarde ihrer Zeit gleichermaßen bedeutend wie für die Künstlergeneration nach 1945, wie auch Volker Schlöndorff in seiner Rede an ihrem Grab noch 1978 betont:

Ihre Ästhetik war damals so modern wie heute. Sie ließ sich keiner Schule zuordnen. [...] Ihre Auffassung von Kunst, Sprache, Ausdruck und dem existenziellen Einbringen der ganzen Persönlichkeit deckt sich völlig mit derjenigen unserer Generation.⁷⁰

Valeska Gert stand bereits zu Beginn ihrer Karriere 1916 dem Expressionismus nahe und trat später sogar in expressionistischen Theaterstücken auf.⁷¹ Sie debütierte im Februar 1916 erstmals mit einer eigenen Aufführung als Tänzerin zusammen mit Sidi Riha, der Frau von Erich Heckel, mit dem Raoul Hausmann etwa zeitgleich zusammenarbeitete.⁷² Schon diese Auftritte der beiden Tänzerinnen, die im Theater am Nollendorfplatz zwischen Filmvorführungen stattfanden, führten zu Skandalen, so dass nach einer Woche der Vertrag nicht mehr verlängert wurde. Im Unterschied zu Sidi Riha entdeckte Valeska Gert die stimulierende Wirkung der heftigen Publikumsreaktion:

Jeden Abend brachen die tollsten Skandale aus, Riesenlärm, wenn ich meine wahnsinnigen Schritte machte. Die Menschen brüllten, klatschten, sie waren enthemmt, warfen mit Gegenständen nach uns. [...] für mich war der Krach Lebenselement, ich wollte die Menschen in Bewegung bringen, je mehr sie brüllten, desto kühner wurde ich. [...] „Das ist der Durchbruch vom ästhetischen zum dynamischen Tanz einer neuen, härteren Zeit“, sagten meine Anhänger.⁷³

⁶⁹ Gert, Hexe, 1978, S. 49.

⁷⁰ Schlöndorff, Von den ‚Alten‘, 1978, S. 7.

⁷¹ So spielt sie 1919 in dem Drama *Hiob* von Oskar Kokoschka einen Papagei. Das Stück wurde in seiner früheren Fassung *Sphinx und Strohmännchen* bereits 1917 von den Züricher Dadaisten aufgeführt (vgl. Peter, Valeska Gert, 1985).

⁷² Von Raoul Hausmanns Hand existiert ein Porträt, das vermutlich Sidi Riha darstellt. Abb. in: Scharfrichter, 1998, S. 45.

⁷³ Gert, Hexe, 1978, S. 3.

Wie die Dadaisten entwickelt sie eine neue Ästhetik, bei der die Künste das moderne Leben direkt widerspiegeln, zu dem ein neuer Rhythmus gehört, neue Möglichkeiten und Medien der Darstellung wie der Film sowie deren Verbindung mit den Künsten. Diese Suche nach Authentizität der Darstellung und Unmittelbarkeit der Wirkung führt Valeska Gert ebenfalls zur Abkehr von allen Regeln und Idealen in den Künsten und damit auch vom Expressionismus. Sie will alle Themen zeigen, auch das „Unerhörte“: „Es ist Geburt, Liebe, Tod. Niemand hat bisher gewagt, es ungeschminkt und wahrhaftig darzustellen. Ich wollte es tun.“⁷⁴ Mit diesen Neuerungen inspirierte sie die Avantgarde-Künstler wie z. B. Brecht, der von ihren Tänzen fasziniert war und ihre Darstellung *Tod* filmen ließ.⁷⁵ Sie will Menschen ihrer Zeit und die Bewegungen des täglichen Lebens auf die Bühne bringen, die Unausgeglichenheit der Zeit, anstelle von „vagen Bewegungen“ oder sorgfältig einstudierten Tänzen, die sie z. B. an Mary Wigman in fast schon dadaistischer Manier kritisiert:

Eine Tanzdarbietung muß nach saurem Schweiß riechen, ethisch sein, wirrgeistig und langweilig. Genialität ist weniger erwünscht als Solidität. Weil der Durchschnittsdeutsche kein Selbstvertrauen hat, hält er nur die Tanzkunst für groß, die ihn langweilt, die er nicht versteht. Mary Wigman erfüllt als einzige Tänzerin alle diese Bedürfnisse des deutschen Mittelbürgers und ist darum zur Nationaltänzerin geworden.⁷⁶

Valeska Gert möchte in ihrer Kunst das „Wesentliche“ des Lebens direkt darstellen. Aus diesem Grunde entwickelt sie einen Stil, bei dem sie die Realität komprimiert, und steht ähnlich wie Hausmann dem Biozentrismus nahe:

Was sollen die bei Verdi sich unnatürlich bewegenden Figuren da oben auf der Bühne, und singen tun sie auch noch, und was für künstliche Stimmen haben sie!
Kunst ist nichts für mich. Ich brauche nicht das, was andere schon gemacht haben. Ich brauche den Urstoff, die Natur.⁷⁷

Sie wird auch als „biogenetische“ Tänzerin bezeichnet⁷⁸, während sie selber vermeidet, sich bestimmten Richtungen zuzuordnen. Ständig auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten auf der Bühne, verbindet sie recht bald Tanz und Schauspiel und ist damit die erste Tänzerin, die nicht mit einem maskenhaften Gesichtsausdruck tanzt, sondern den ganzen Körper einsetzt. Diesen ausdrucksstarken Pantomimentanz erweitert sie dann um ihre Stimme und erfindet wie zuvor die Bewegungen nun die Laute aus einer ‚Spannung‘ heraus.

⁷⁴ Ebenda, S. 40.

⁷⁵ Vgl. Peter, Valeska Gert, 1985, S. 26.

⁷⁶ Gert, Katze, 1977, S. 44 f.

⁷⁷ Ebenda, S. 32.

⁷⁸ So berichtet sie selber: „Meyerhold fand, ich sei ‚die biogenetische Tänzerin‘“ (Gert, Hexe, 1978, S. 54).

Worte erfinde ich genauso wie Tänze und Pantomimen. Ich bin in Spannung, bewege mich oder spreche irgendwelche Worte. Befreien sie mich von der Spannung, sind sie gut, dann verharre ich so lange in der Spannung, bis sich eine Form gebildet hat. Ich kann diese Spannung erzeugen, wann ich will. Manchmal geht es schnell, manchmal brauche ich Jahre, sie zu gestalten.⁷⁹

Diese „Worte“ entsprechen jedoch keiner Sprache, sondern bilden den Laut zu dem dargestellten Ausdruck: „Man brüllt seinen Kummer, jubelt seine Freude, stöhnt seine Liebe. Naturlaute, anschwellend, abschwelldend, in eine einfache Form gebracht.“⁸⁰ Auch mit dieser Neuerung war sie in den 20er Jahren eine Ausnahme unter den Tänzerinnen.

Das Neue, das ich fand, war die Synthese von Tanz, Mimik, Laut und Sprache. Alles zusammen schleuderte ich in einem Schwung aus meinem Zentrum. Auch das hat viele Tänzer falsch ange-regt. Sie rezitierten und tanzten. Aber ich wollte ja gerade die Einheit und nicht die Zweiheit.⁸¹

Mit dieser Intensität der Darstellung möchte sie erreichen, „daß die Menschen aufgerüttelt werden und ihnen der Sinn aufgeht für das, was hinter allem, auch dem Einfachsten und Gewöhnlichsten, liegt“.⁸²

Am 20. April 1920 führt sie im Sinne ihres „Menschentheaters“ die *Salome* von Oscar Wilde auf und zeigt als Vorspiel Walther Ruttmanns abstrakten Film *Lichtspiel Opus 2*. Sie streicht den Text der *Salome* bis auf ein Extrakt zusammen und lässt die Schauspieler in einfarbigen Kitteln in leuchtenden Farben auf einer schwarzen Bühne agieren. Damit wollte sie, wie sie in der Rückschau berichtet, das alte Pathos vermeiden und die „wirklichkeitsfremde Sprache der Schauspieler, die mich immer melancholisch machte, vernichten. Ich wollte blutiges Leben, tausend Farben und Spontaneität.“⁸³ Die Schauspieler sollen nahezu bewegungslos bleiben, damit nur die „wahrhaftigen Bewegungen“ durchkommen, wie ein neuer Tanz.

Die Phantasie des Schauspielers muß so suggestiv sein, daß der Zuschauer auch ohne Requisiten weiß, was gemeint ist. Dazu braucht man allerdings den produktiven Zuschauer, der auch mit dem inneren Auge zu sehen versteht.⁸⁴

Sie selber sieht zeitweilig aus wie eine rote Halbkugel, „also abstrakt“, und tanzt

ohne Musik, nach dem rhythmischen brünstigen Geheul von Mädchen, die hinter dem Vorhang standen. Walter [sic!] Ruttmann miaute auf dem Cello. Sein abstrakter Film, der erste abstrakte Film überhaupt, lief vor dem Stück.⁸⁵

⁷⁹ Gert, Hexe, 1978, S. 50.

⁸⁰ Zitiert nach: Peter, Valeska Gert, 1985, S. 7.

⁸¹ Gert, Hexe, 1978, S. 45.

⁸² Zitiert nach: Valeska Gert, 1978, S. 13.

⁸³ Gert, Hexe, 1978, S. 48.

⁸⁴ Zitiert nach: Peter, Valeska Gert, 1985, S. 24.

⁸⁵ Gert, Hexe, 1978, S. 49.

Diese Beschreibung zeigt ebenfalls den Einfluss der neuen Kunstästhetik, wie sie Kandinsky in seinem Werk *Das Geistige in der Kunst* erläutert: die Bedeutung der Abstraktion für die Verbindung der Künste und die neue aktive Rolle für den Betrachter.

Gert erkennt die Bedeutung von Ruttmanns Experimentalfilm, noch bevor er in den Avantgardekreisen Aufnahme findet. Ruttmanns Film wird erst 1925 von der *Novembergruppe* im Rahmen der Veranstaltung *Der absolute Film* gezeigt. Frank-Manuel Peter weist darauf hin, dass diese in der Tat dritte Vorführung bisher als die erste galt. Für die tatsächlich zweite Präsentation am 8. 3. 1924 schreibt Valeska Gert eine kurze Einführung, in der sie die Bedeutung dieser filmischen Abstraktion erklärt:

Ruttmann löst sich von allem Gegenständlichen und läßt Kugeln, Kreise, Keile in einem von innen heraus empfundenen Rhythmus spielen. [...] Diese Formenspiele sind, weil sie wirklich erschüttern können und weil sie rein und klar im Aufbau sind, Kunstwerke.⁸⁶

Die moderne Ästhetik verbindet so auch das neue Medium Film mit den anderen Künsten. So entspricht die Abstraktion in Ruttmanns Film den Intentionen Gerts für die Bühne: Handlung, Bühnenbild und Darstellung werden durch die Abstraktion auf wesentliche Formen reduziert. Gabriele Brandstetter weist zudem auf die Analogie zwischen Valeska Gerts neuem Körperkonzept und der Großaufnahme und Zeitlupentechnik im Film hin. Stilmerkmal ihres Tanzes sei die Unterbrechung des Bewegungsflusses, die mit den modernen Schnitt-Techniken beim Film vergleichbar sei. Damit unterscheide sich Gerts Stil zudem grundlegend von dem Ausdruckstanz Mary Wigmans.⁸⁷

Ähnlich wie Raoul Hausmann führte Valeska Gert die wichtigsten Entwicklungen in der Avantgarde-Kunst weiter und inspirierte so zum einen die Avantgarde vor 1933. Das drückte Brecht aus, indem er Gert lobte, sie mache genau das, worauf er hinauswolle.⁸⁸ Zum anderen waren von Gert – ähnlich wie von Hausmann – und ihrer Verbindung der Künste und der Sinne zu einem authentischen und unabhängigen Ausdruck die jungen Künstler nach 1945 fasziniert. So schätzte Werner Höfer sie sehr und war von der wegweisenden Bedeutung ihrer Kunst überzeugt: „Ihre Tänze waren waghalsige, halsbrecherische Gehversuche auf einem noch nicht betretenen Feld, Pfadfinderleistungen in Richtung auf den totalen Ausdruck, verkörpert durch eine Persönlichkeit.“⁸⁹

In der bewegten Zeit zwischen 1910 und 1930 in Berlin profitieren alle Kuschaffenden von den vielfältigen Einflüssen, wechselseitigen Inspirationen und internationalen Verbin-

⁸⁶ Zitiert nach Peter, Valeska Gert, 1985, S. 110.

⁸⁷ Vgl. Brandstetter, Tanz-Lektüren, 1995, S. 450 f.

⁸⁸ Vgl. Gert, Hexe, 1978, S. 34.

⁸⁹ Höfer, Vorwort, 1977, S. 6.

dungen. Vermutlich war Valeska Gert mit ihrem Tanz und ihrer unkonventionellen Suche nach einer neuen Darstellung eine wichtige Anregung für die Dadaisten. Aus dem gleichen avantgardistischen Umfeld kommend, versuchte sie mit individuell entwickelten Stilmitteln die Künste zu revolutionieren, ein Vorgehen, das ebenfalls typisch ist für die Dadaisten. Umgekehrt sind ihre Tontänze, die bei ihren Aufführungen Ende der 20er Jahre überwiegen, sicher beeinflusst vom futuristischen Bruitismus und der Aufführungspraxis der Dadaisten.

4.1.4 Hausmanns Klang-Gedichte seit dem Dadaismus

Zur Entwicklung des Klang-Gedichts aus der dadaistischen Aufführungspraxis durch Hausmann gehört zunächst die Improvisation: Die Gedichte entstanden vermutlich auch spontan auf der Bühne und ihr Vortrag selbst war kaum festgelegt. Vor allem 1919, in dem Jahr, in dem sich in Berlin Dada als Bewegung aktiv entwickelt und wechselnde Akteure anzieht, sind zudem die Formen noch sehr offen: Es werden von einzelnen oder von mehreren Personen bruitistische Gedichte, Simultangedichte oder eigene – dadaistische – Gedichte vorgetragen. Bei einzelnen Veranstaltungen – vor allem, wenn die Gruppe klein ist – trägt Hausmann seine Klang-Gedichte vor, die er auch „Seelenautomobile“ nennt.⁹⁰ Sie bestehen allein aus Buchstabenfolgen und -kombinationen. Zu den wenigen erhaltenen Gedichten gehört *zigzag*, das Hausmann auf einer Karte am 15. Januar 1919 an Tzara schickte und vermutlich beim Dada-Abend vortrug, der zwei Monate später stattfand.⁹¹ Bereits 1920 wird für die Dada-Tournee ein festgelegtes Programm genutzt, das offensichtlich aus den erfolgreichsten Punkten der vorherigen Aufführungen besteht, wie den Simultangedichten. Hausmann trägt dagegen keines seiner Klang-Gedichte vor und übernimmt offensichtlich die Solotänze, die George Grosz im November 1919 aufgeführt hat. Grosz wurde wahrscheinlich ebenfalls von Valeska Gerts Intervention bei der Veranstaltung am 24. Mai 1919 inspiriert. Möglicherweise tanzte Gert, die immer thematische Tänze vorführte, zu dem *Sechstagerennen (Schreibmaschine & Nähmaschine)* eine ihrer Parodien auf die Gesellschaftstänze.⁹² Kerr kritisierte dann die von Grosz im November 1919 präsentierten Tänze „Foxwalk und Caketrott“ als die

⁹⁰ Dies erklärt Hausmann später mehrfach, u. a. in einem Brief an Werner Schmalenbach vom 19. 10. 1964: „Ich nannte meine Lautgedichte ‚Seelenautomobile‘.“ Der Brief ist im ARH Rochechouart.

⁹¹ Die Karte ist abgebildet in: Dada (Ausstellungskatalog), 2005, S. 477.

⁹² Das würde erklären, warum sie mit dem Bündel Spargel auf die Bühne ging: Es diente möglicherweise als imaginärer Tanzpartner. „Valeska Gert vernichtet tanzend das Standardrepertoire der Varietébühnen [...] oder den Gesellschaftstanz durch Parodien auf ‚Charleston‘ und ‚Tango‘“ (Peter, Valeska Gert, 1985, S. 41).

mangelhafte Imitation von einem „Berufstänzer aus dem Wintergarten“. ⁹³ In einer Zeitungskritik zur Teplitzer Dada-Soiree vom Februar 1920 wird dagegen der „Sixty-one-step (Dada-Trott)“ Hausmanns als eine „gelungene Karikatur moderner Tanzentartungen“ gelobt. ⁹⁴

Mit dem Ende der Dadazeit in Berlin, nach der *Großen Internationalen Dada-Messe* im Sommer 1920, zieht sich Hausmann zunehmend zurück und arbeitet nur mit einzelnen befreundeten Künstlern und Künstlerinnen zusammen. An erster Stelle sind das zunächst Hannah Höch und Salomon Friedlaender. Mit beiden veranstaltet Hausmann im Februar 1921 den *Grotesken-Abend*, bei dem alle drei satirische Texte lesen. Im gleichen Monat schreibt Hausmann sein Manifest *Présentismus*, mit dem er seinen eigenen Stil etabliert, zu dem der „sechste Sinn Bewegung“ gehört. ⁹⁵ Die *Antidada-Tournee* im September 1921 mit Schwitters scheint dann für Hausmann eine wichtige Wende gewesen zu sein und zudem – angeregt durch Schwitters vielfältige sprachliche Kreationen – die Entwicklung eigener Klang-Gedichte bewirkt zu haben. Außer den „Seelenautomobilen“, um die es sich bei dem Vortragspunkt „Automobilrennen“ handelt, ⁹⁶ scheint Hausmann erst zu diesem Zeitpunkt die Druckbögen der „Plakatgedichte“ für den Vortrag entdeckt zu haben, die nun als Programmpunkte auf seinem Plakatentwurf genannt werden. ⁹⁷ Ebenso präsentiert er vermutlich erstmalig einen eigenen Tanz, *Charlie tanzt Collowoo*, der ein Tanz-Programm einleitet, das bis 1923 auf mindestens sieben Tänze zu unterschiedlichen Themen angewachsen ist. ⁹⁸ Die Simultangedichte der Dadazeit sind nun jedoch nicht mehr vertreten und allein Schwitters Gedicht *Zigarren* wird gemeinsam – allerdings nicht simultan, sondern im Wechsel – vorgelesen. ⁹⁹ Bis 1923 tritt Hausmann dann gelegentlich mit Schwitters mit einem ähnlichen

⁹³ Kerr, *Dada* [1919], 1989, S. 610.

⁹⁴ *Teplitz-Schönauer Anzeiger*, Nr. 48, 28. Februar 1920, S. 8. Mit den „Tanzentartungen“ wird vermutlich die Tanzmode nach dem Ersten Weltkrieg gemeint sein. „Der Gesellschaftstanz erlebt einen unerwarteten Aufschwung, Revuegirls tanzen synchron und auch der neue künstlerische Tanz überflutet die Konzertsäle im Nachkriegsberlin; man spricht von einer ‚Tanzseuche‘ und von der ‚tänzerischen Generation‘“ (Peter, Valeska Gert, 1985, S. 38).

⁹⁵ Hausmann, *Présentismus* [1921], 1982, S. 26.

⁹⁶ Auf dem gedruckten Programm wird angekündigt, dass Hausmann und Schwitters „in Seelenautomobilen vorfahren“ werden. Das Plakat ist abgedruckt in: Höch, *Lebenscollage*, Band II, 1. Abtlg., 1995, S. 49.

⁹⁷ Auf dem Plakatentwurf notiert Hausmann als einzelne Programmpunkte: „Off.“, „Fms“ und „Wzx“. Letzteres ist vermutlich der Anfang des vierten, nicht erhaltenen Druckbogens. Der Entwurf ist abgebildet in: *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 194.

⁹⁸ Abb. in: Höch, *Lebenscollage*, Band II, 1. Abtlg., 1995, S. 54.

⁹⁹ Hausmann erinnert sich an die beiden gemeinsam vorgetragenen Programmpunkte, die *Revolution in Revon* und Schwitters Gedicht *Zigarren*, bei denen sie je abwechselnd rezitierten. „Ebenso wurde verfahren mit dem Gedicht ‚Zigarren‘ von Schwitters; der Wechsel der beiden

Programm – einer Mischung aus Klang-Gedichten und Tänzen – auf und präsentiert auch bei anderen Gelegenheiten – so beim *Kongreß zur Internationalen Kunstausstellung* in Düsseldorf im Mai 1922 – seine Solotänze. Vermutlich aus Mangel an Erfolg enden dann aber sowohl die Auftritte mit Schwitters als auch die öffentlichen Tanzvorführungen. Erst 1926 tritt Hausmann noch einmal in der Galerie *Der Sturm* als Tänzer auf und publiziert in deren Zeitschrift seinen Artikel *Tanz*. Im Dezember desselben Jahres beginnt er mit seinem autobiographischen Roman *Hyle*, in dem er auch seine unterschiedlichen künstlerischen Unternehmungen, wie den Tanz im privaten Raum, und theoretischen Versuche beschreibt, so seine Arbeit zum Optophon. Als er im März 1933 mit Hedwig Hausmann und Vera Broïdo Berlin verlässt, scheinen die Notizen der Klang-Gedichte ebenso in seinem Gepäck gewesen zu sein wie die Grammophonplatten mit chinesischer und arabischer Musik, die er seit 1924 besaß.¹⁰⁰ Sowohl für die Stationen seiner Flucht wird berichtet, dass er tanzte und dadaistische Gedichte vortrug,¹⁰¹ als auch für die Zeit nach dem Krieg, als er in Limoges lebte.

Der Tanz und der freie Vortrag von Klang-Gedichten wurden also nach der Dada-Zeit für Hausmann zu einer wichtigen Basis seiner Arbeit als Künstler und Schriftsteller. So berichtet Vera Broïdo in einem späteren Interview, dass ihr Hausmann im Frühjahr 1927 als ehemaliger Dadaist und einzigartiger Tänzer vorgestellt wurde. Sie erinnert sich an die große Bedeutung, die der Tanz für Hausmann hatte:

Hausmann sagte mir immer, daß für ihn der Tanz der Ursprung aller Künste sei, die allererste Form des künstlerischen Ausdrucks. „Alles beginnt mit dem Tanz“, wiederholte er oft, „die Bewegungen sind vor der Sprache und sogar vor der Musik da, denn der Tanz hat seine eigene Musik.“¹⁰²

Für die Entwicklung der Klang-Gedichte lassen sich bei Hausmann zwei Phasen erkennen: Die erste ist die Zeit der Dada-Bewegung in Berlin, sie beginnt Anfang 1918 und endet 1920. In dieser Zeit entwickelt Hausmann die ersten eigenen Klang-Gedichte, die *Seelenautomobile*, die er bei manchen Veranstaltungen vorträgt. Dazu scheint er mit der Schreibmaschine ge-

Stimmen machte die Wiederholung desselben Wortes in verschieden starker Betonung sehr reich“ (Hausmann, *Am Anfang*, 1972, S. 66).

¹⁰⁰ So berichtet Hausmann am 18. 2. 1952 in einem Brief an Elfriede Hausmann, ein Freund in Paris habe die mit der Schreibmaschine auf kleine Stücke Japanpapier geschriebenen Lautgedichte während ihres zweiten Spaniaufenthaltes – Juli 1934 bis September 1936 – verbrannt. Hausmann besaß die alten Grammophonplatten auch noch in Limoges und benutzte sie, wie Marthe Prévot berichtet. Der Brief und die Platten befinden sich im ARH Rochechouart.

¹⁰¹ In seinem Aufsatz zu Hausmanns Jahren auf Ibiza verweist Bartomeu Mari auf Hausmanns Vorführungen in einer Bar, in der er fast jeden Mittag aß: „Intégré à la vie sociale du village, Hausmann passe de nombreuses soirées à Can Llorenç où, entre deux verres et pour amuser les habitués, il exécute ses danses dadaïstes et ses poèmes phonétiques“ (Mari, *L'art*, 1990, S. 74).

¹⁰² Interview mit Vera Broïdo-Cohn, in: *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 110 f.

tippte Notizen benutzt zu haben, von denen noch vier Gedichte in unterschiedlicher Form erhalten sind: als handschriftlicher Entwurf das Gedicht *n'moum*, das er später mit dem Titel *bbbb* publizierte, mit der Schreibmaschine geschrieben auf einer Karte an Tzara *zigzag* und zwei publizierte Gedichte, *Das Auto meiner Seele*¹⁰³ und *Seelen-Automobil*. Die zweite Phase beginnt 1921 auch durch die Kooperation mit Kurt Schwitters und setzt sich dann vorwiegend im privaten Rahmen fort, nachdem sich Hausmann aus der Kunstszene zurückgezogen hat. Wichtig ist in dieser Phase die Suche nach einer Erweiterung des Ausdrucks, zu dem wesentlich die Sprache und die Bewegung gehört. In dieser Phase entstehen zwei Zeichnungen, die – im Sinne einer modernen Partitur – auch als Klang-Gedichte gelesen werden können. Mit diesen verdeutlicht Hausmann seine neuen Erfahrungen, die er bei einem Auftritt zusammen mit Schwitters macht. Es sind dies die Zeichnungen *Berlin–Dresden* und *D 2818*.¹⁰⁴

Die vier erhaltenen Klang-Gedichte, *n'moum (bbbb)*, *zigzag*, *Das Auto meiner Seele* und *Seelen-Automobil*, sind von ihrer Struktur her gleich. Das lässt vermuten, dass die verlorenen Notizen ähnlich ausgesehen haben. Es zeigt sich auch schon in den Titeln, die zunächst lediglich Varianten des von Hausmann erfundenen Oberbegriffs „Seelenautomobile“ sind. Sie bestehen aus linear geordneten Kombinationen von Buchstaben in Versform, die keine inhaltliche Bedeutung haben und kaum lautmalerisch sind. Alle Verse haben ungefähr die gleiche Länge und es werden fast ausschließlich Kleinbuchstaben verwendet. Darüber hinaus gibt es keine typographische Bearbeitung, mit Ausnahme von *bbbb*, bei dem die einzelnen Verszeilen stärker betont und unterteilt werden. Da viele Vokale verwendet werden, sind alle Gedichte gut lesbar, ohne dass ein einheitlicher Rhythmus auszumachen wäre. Rhythmisch strukturiert werden sie allein über lange und kurze Vokale und die Buchstabenkombinationen selber, die kürzer oder länger sind. Dazu kommen an einigen Stellen Wiederholungen und Binnenreime.

Das Auto meiner Seele unterscheidet sich darüber hinaus jedoch sowohl von seiner Funktion als auch lautlich von den anderen drei Gedichten. Es ist in den satirischen Text *Klassische Beziehungen zur deutschen Mittelstandsküche* eingebunden. Im Unterschied zu den drei anderen Gedichten, die vermutlich alle schon bei der Soiree am 12. März 1919 als die „neuesten Radiotelegramme“ vorgetragen wurden, liest Hausmann diese Satire erst bei den Dada-Veranstaltungen am 30. November und 7. Dezember des gleichen Jahres vor. Klanglich ist

¹⁰³ Das Gedicht *Das Auto meiner Seele* gehört zu der Satire *Klassische Beziehungen zur deutschen Mittelstandsküche* (vgl. Hausmann, *Klassische Beziehungen*, 1982, S. 173).

¹⁰⁴ *Berlin-Dresden* ist abgebildet in: Kurt Schwitters und Raoul Hausmann schreiben, 2001, S. 45, und *D 2818* in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 196. Vgl. Abb. 54 und 55 im Anhang.

Das Auto meiner Seele viel einfacher gestaltet und erinnert mit „o lullewulle“ an Kinderlallen, während die früheren Gedichte stärker an die sogenannte „Negersprache“ der Züricher Gedichte angelehnt sind. So scheinen Lautkombinationen wie „n'moum“ oder „amamb“ afrikanische Sprachen nachzuahmen oder semitische Sprachen, wie die lautmalerische Kombination der Namen „Moses“ und „Allah“: „mosihlallahh“. Offensichtlich wendete sich Hausmann nach den ersten Präsentationen der Klang-Gedichte in der ersten Hälfte des Jahres 1919 schließlich verstärkt den Satiren zu. Diese erscheinen, nach einigen Vorabdrucken von 1919, Ende 1920 als Buch mit dem Titel *Hurra! Hurra! Hurra!* und kritisieren direkt das Zeitgeschehen.¹⁰⁵ Damit ähneln sie dem Text *Klassische Beziehungen zur deutschen Mittelstandsküche*, der nicht in den Band aufgenommen wurde, aber einen Programmpunkt von Hausmann für die Tournee von 1920 bildet. Vermutlich passt diese direkte Kritik an der klassischen Literatur und Philosophie – für die stellvertretend Goethe und Nietzsche genannt werden – und vor allem an den expressionistischen Dichtern besser in das Programm der Dadaisten, während Hausmann die Seelenautomobile erst wieder seit der Zusammenarbeit mit Schwitters im September 1921 verwendet.

Als erstes Klang-Gedicht scheint Hausmann im August 1918 die Lautfolge mit dem Anfang „n'moum“ notiert zu haben, die er 1922 unter dem Titel *bbbb* in der Zeitschrift *Mecano* publiziert. Diese gedruckte Fassung übernimmt trotz der typographischen Überarbeitung die Zeilenstruktur und Versgliederung der Notiz. Lediglich vier Buchstaben wurden verändert, vermutlich weil dadurch die Aussprache erleichtert wird. So wurde in der Fassung von *bbbb* bei der Buchstabenkombination „korrothumn“ das „u“ eingefügt und die vorwiegend aus Vokalen bestehende letzte Zeile mit einem „n“ abgeschlossen. Anklänge an Endreime ergeben sich über die recht ähnlichen oder gleichen Zeilenenden auf den Vokal „u“, oft in der französischen Schreibung „ou“ – wie in seinem Vornamen, Raoul, – und „um“ oder „umth“. Insgesamt ist der Klang durch die vorherrschenden Vokale „o“ und „u“ eher dunkel. Unterbrochen wird dies an einigen Stellen durch Lautkombinationen, in denen Is vorherrschen, wie in der Lautverbindung „kilikilikoum“, das auch an das Freudentrillern arabischer Frauen erinnert. Durch diese Wechsel erhält das Gedicht zugleich eine melodische Nuance, die den Klangcharakter unterstreicht. Im Unterschied zum Typographie-Gedicht *kp'erioum* gibt es nur drei Stellen, an denen die Aussprache schwierig ist, weil sie aus ungewöhnlichen Konsonantenverbindungen bestehen: „n'm“, „t'n“ und „t'hm“. In *kp'erioum* sind es dagegen elf, wie

¹⁰⁵ Erlhoff weist darauf hin, dass einige der Satiren bereits 1919 in Vorabdrucken erschienen und das Buch Ende 1920 vom Malik-Verlag ausgeliefert wurde. Vgl. Hausmann, *Texte*, Bd. 1, 1982,

„bpr“, „gpl“, „mnp“, „mgl“ und „mtn“. Obwohl *bbbb* ebenso wie *kp'erioum* zusammen mit dem *Manifest von der Gesetzmäßigkeit des Lautes* abgedruckt wurde, hat es eine andere Funktion. 1919 dienten sowohl die Typographie-Gedichte als auch die Klang-Gedichte dazu, zu provozieren und zu irritieren. *Kp'erioum*, dessen Buchstabenfolge schwierig zu lesen ist – dazu trägt auch die komplizierte visuelle Präsentation bei –, ist dem Manifest in Leserichtung vorangestellt. Visuell verdeutlicht es, was im Manifest dann auf der Textebene folgt: die Irreführung durch Sprache. Statt eines lesbaren Textes ist *kp'erioum* vielmehr ein Bild, und statt einer Erklärung zu den Gesetzmäßigkeiten von Lauten bricht das Manifest, wie schon gezeigt, an der entscheidenden Stelle ab und wird sogar typographisch aufgelöst. In der Publikation von 1922, also nach der tatsächlichen Entdeckung der Klang-Gedichte für den Vortrag seit 1921, lässt Hausmann das Klang-Gedicht *bbbb* dem Manifest folgen. Dadurch bekommt das Ende des Textes einen Sinn. Nun bricht nämlich der Satz „Was nun die Gesetze des Lautes angeht ...“ nicht ab, sondern geht in das Gedicht *bbbb* über. So lassen sich die Lautgesetze lesend und über den Klang direkt erfahren. Damit bleibt zwar nach wie vor der ironische Charakter von Manifest und Gedicht erhalten, aber sie bekommen schon deutlich die Funktion der von Hausmann intendierten Ausbildung der Sinne über die Kunst: Der intellektuellen Suche nach einer Gesetzmäßigkeit des Lautes wird hier mit der unmittelbaren und individuellen Erfahrung vermittelt eines Klang-Gedichtes geantwortet.

In einem Brief aus dem gleichen Jahr zeigt sich Hausmann, wie so oft, deutlich als Lehrmeister und – durchaus im Sinne Kandinskys – auch als Prophet, wenn er Hedwig Mankiewitz schreibt: „Ich sehe mich umgeben von Schläfern, ich aber bin kein Schläfer, ich bin erwacht – und nun bin ich von dem rasenden Wunsch erfüllt, auch andre aufzuwecken.“¹⁰⁶

Das scheint er – wortwörtlich – gerade mit den Klang-Gedichten schon von Beginn an zu bezwecken. So schildert er rückblickend seinen Vortrag der Seelenautomobile bei der Dada-Soiree vom 30. April 1919 folgendermaßen:

Ich rezitierte meine Lautgedichte, für die ich größere Ruhe erbat, weil diese *Seelenautomobile* leise zu sprechen wären, und dann donnerte ich mit höchstem Stimmaufgebot los *BOUMM DE E* und so weiter. Auch gab es die berühmte *Antisymphonie* von Golyscheff. Dieser Dada-Vorstoß war ein Erfolg, aber ich fand, die Sache war zu ‚hübsch und angenehm‘ verlaufen.¹⁰⁷

Vermutlich handelt es sich dabei um *zigzag*, das recht ähnlich beginnt: „bom dee mo si meei meei / bom deeeideeideei“. Dieses Klang-Gedicht, das Hausmann im Januar 1919 auf einer Karte an Tzara schickte, ist bei aller Freiheit für den Vortrag stärker rhythmisch struktu-

S. 217.

¹⁰⁶ Brief von Raoul Hausmann an Hedwig Mankiewitz vom 13. 6. 1922 oder später, im BG-RHA.

¹⁰⁷ Hausmann, *Am Anfang*, 1972, S. 79.

riert als *bbbb*. Die Buchstabenkombinationen sind in der Regel kürzer, oft einsilbig, es gibt viele Wiederholungen, lautliche Variationen und einige Binnenreime. Es ähnelt dadurch auch mehr den Züricher Klang-Gedichten, wie denen von Hugo Ball. Möglicherweise passt sich Hausmann damit bewusst diesem Stil an, da er seit Anfang 1919 intensiv den Kontakt zu Tzara und der Züricher Gruppe sucht, in deren Publikationen er veröffentlichen möchte. Seine eigenen Versuche, trotz Huelsenbecks lang andauernder Abwesenheit Dada in Berlin zu etablieren, verlaufen zu diesem Zeitpunkt recht schwierig. Er ist auf die Zusammenarbeit mit Baader angewiesen, die offensichtlich nicht unproblematisch ist. Einerseits scheint Baader eine recht dadaistische Wesensart gehabt zu haben, andererseits waren seine Aktivitäten schon vor Dada rein spirituell motiviert. Nach der wenig erfolgreichen Dada-Veranstaltung des *Clubs der blauen Milchstrasse* am 12. März 1919, bei der Hausmann vermutlich erstmals seine Klang-Gedichte vortrug, beklagt er sich in einem Brief an Tzara:

Monsieur Baader s'est demasqué parfaitement comme prêtre. Il m'est impossible de rester uni avec un homme qui fait sa philosophie sérieuse. [...] A Berlin, je ne veux pas plus rien entreprendre, puisque personne ne s'intéresse au Dadaïsme. A notre dernière soirée il y avait des rédacteurs et étudiants, qui voulaient tout sérieusement approfondir du point de vue moral-scientifique, si le Dadaïsme est sorti de la misère de l'âme, le l'ennui ou de l'humeur d'un désespéré. Il est vrai, que notre malheureuse ami Baader en avait la faute, qu'il imprevu commença une discussion, de sorte que je préférerais de disparaître sous la masque de Rabelais, et de le laisser à ses pensées profondes allemandes. Je veux cependant participer toujours comme tcheque-slovaque contre les allemands aux publications à Zurich.¹⁰⁸

Vermutlich gibt Hausmann seinen Klang-Gedichten in der Folge dieser Diskussion um „la misère de l'âme“ den Namen „Seelenautomobile“. Angekündigt war für diesen Abend, dass er die neusten „Radiotelegramme“ bekannt geben würde, ein Begriff der noch im Zusammenhang mit dem futuristischen „Telegrammstil“ steht.¹⁰⁹ Bereits sechs Wochen später, für die Veranstaltung am 30. April, kündigt er dagegen im Programm schon „Seelenautomobile“ an. Nun scheint er seine Klang-Gedichte darüber zu definieren, dass er mit ihnen die deutsche „Seele“, d. i. das Empfindungsleben des „Spießers“ und „Bildungsbürgers“, kritisiert.

Das wird um so deutlicher, je mehr sich Hausmann im Verlauf des Jahres 1919 der Satire zuwendet. So ist das *Auto meiner Seele* deutlich eine Persiflage der expressionistischen Gedichte und Vortragskunst. Es wird in der Satire selbst von einem undefinierbaren Mann – „der aussah, daß man ihn abwechselnd für Kerr oder Shakespeare hielt“¹¹⁰ – „rollend, mit

¹⁰⁸ Brief von Hausmann an Tristan Tzara vom 26. 3. 1919 in der Bibliothèque Doucet, Paris. Im Zitat wurde die Schreibung Hausmanns übernommen. Abb. in: Dada (Ausstellungskatalog), 2005, S. 469.

¹⁰⁹ Ausgeführt wird dieser Aspekt im zweiten Kapitel dieser Arbeit.

¹¹⁰ Hausmann, *Klassische Beziehungen*, 1982, S. 173.

Pathos“¹¹¹ deklamiert. Das Gedicht selber besteht aus sehr einfachen Buchstabenkombinationen, die sich durch die vielen Vokale leicht lesen und gut betonen lassen. Diese an Kinderlallen erinnernde Laute stehen in deutlichem Kontrast zu dem rollenden Pathos des Vortrags, der zudem mit dem ironisch eingesetzten rhetorischen Mittel der Anapher betont wird. Alle Zeilen beginnen mit dem Vokal „o“, der für starke Gefühlsausdrücke steht. Diese Steigerung kollabiert dann in der letzten Zeile, die nur noch aus Os besteht und die der Deklamierende bloß noch röchelt. Im Kontrast dazu wird ein trockener Kommentar angefügt, in dem es heißt: „Na, was sollte das nun; sollte das etwa was bedeuten, etwa inhaltsvoll, seelenreich, gedankentief sein?“¹¹² Beantwortet wird diese rhetorische Frage dann damit, dass es vielmehr eine „gröbliche Sprachverletzung“ sei und keinesfalls etwas „Klassisches“.¹¹³ Das ist also eine eindeutige Absage an die expressionistischen Wortkunstgedichte, die ihrerseits mit einer neuen Auffassung der Sprache die klassische Dichtkunst überwinden wollten – eine Kritik, die typisch ist für die Dadaisten¹¹⁴ und gerade von Hausmann oft geäußert wird. Indem hier jedoch das Klang-Gedicht als Persiflage den Text unterbricht, wird die bissig-polemische Kritik durch den dadaistischen Humor aufgelockert.

Zwischen Persiflage und eigenem dadaistischen Gedicht erscheint dann das *Seelen-Automobil*, das Hausmann in dem Text *Was will der Dadaismus in Europa?* als Beispiel seiner eigenen dadaistischen Dichtung anführt.¹¹⁵ Zu Beginn des Textes stellt Hausmann den dadaistischen Menschen dar, der in keiner Tradition mehr stehe: „Der dadaistische Mensch kennt keine Vergangenheit und kein Ziel, er ist gestrafft von der lebendigen Gegenwart, durch seine Existenz.“¹¹⁶ Vor allem durch die Absage an den Geist und die Tradition entgehe er der Fremdbestimmung, der alle anderen Menschen ausgesetzt seien:

Wozu Geist haben in einer Welt, die mechanisch weiterläuft? [...] Sie glauben zu denken und Beschlüsse zu fassen, Sie glauben original zu sein – und was geschieht? Das Milieu, Ihre etwas staubige Atmosphäre hat den Seelenmotor angeworfen und die Sache läuft von allein [...] Sie werden einfach gespielt. Sie sind das Opfer Ihrer Anschauungsweise, Ihrer sogenannten Bildung,

¹¹¹ Ebenda.

¹¹² Ebenda, S. 174.

¹¹³ Ebenda.

¹¹⁴ So polemisiert Huelsenbeck schon im April 1918 im *Dadaistischen Manifest* gegen die „melioristische Weltauffassung“ der Expressionisten: „Unter dem Vorwand, die Seele zu propagieren, haben sie sich im Kampfe gegen den Naturalismus zu den abstrakt-pathetischen Gesten zurückgefunden, die ein inhaltsloses, bequemes und unbewegtes Leben zur Voraussetzung haben“ (Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 362).

¹¹⁵ Zwei Monate später wird das Gedicht mit dem Titel *Seelen-Automobil*, durch einen schwarzen Rahmen von den übrigen Texten getrennt, als eigenständiges dadaistisches Gedicht in der dritten Ausgabe von *Der Dada* zum zweiten Mal veröffentlicht (vgl. Hausmann, *Seelen-Automobil*, 1920).

¹¹⁶ Hausmann, *Was will der Dadaismus* [1920], 1982, S. 95.

die Sie aus Geschichtsbüchern, dem Bürgerlichen Gesetzbuch und einigen Klassikern gleich en gros generationenweise beziehen.¹¹⁷

Als die größte Verlogenheit bezeichnet er dann jedoch den Expressionismus, „ein unklares Weltgedusele“, bei dem der Einzelne „durch ein überaus feierliches Wortgetöse scheinbar sich selbst entrückt“ werde.¹¹⁸ Im Anschluss daran zitiert er aus Huelsenbecks *Dadaistischem Manifest* von 1918 und erläutert die unterschiedlichen dadaistischen Gedichte. Er fügt als Beispiel für seine eigene „abstrakte Dichtung“¹¹⁹ eines seiner „Seelenautomobile“ in den Text ein. Im Unterschied zu dem von Huelsenbeck zuvor angeführten Gedicht enthält es keine Worte und ist so tatsächlich inhaltlich rein abstrakt. Es gleicht im Aufbau und in den Buchstabenkombinationen wieder *bbbb* und scheint hier für den dadaistischen „Lebenszustand“ zu stehen, der „mehr eine Form der inneren Beweglichkeit als eine Kunstrichtung“¹²⁰ sei. Dies erklärt Hausmann schließlich für Dada folgendermaßen:

Nun, Sie sehen, Dada stützt nicht die abgeleitete Konvention, uns erscheint das Leben komplett als ungeheurer Lärm, Spannung in Zusammenbrüchen; Dada, das ist die vollendete gütige Bosheit, an der Sie Ihren wirklichen Zustand erkennen können entsprechend Ihrer eigenen geradezu vollendeten Brüchigkeit.¹²¹

Bei aller Ironie zeigt sich auch hier deutlich wieder Hausmanns Überzeugung: Die Kunst soll als Mittel zur Selbsterfahrung dienen und das individuelle Lernen ermöglichen. Statt der Persiflage des expressionistischen „feierliches Wortgetöses“, soll dieses von allen inhaltlichen Aussagen freie, abstrakte Gedicht offensichtlich die neuen Möglichkeiten zeigen, sich ohne Geist, d. h. auch ohne Ideologien, mit der Realität und der eigenen Person direkt zu konfrontieren.

In dieser ersten Phase zeigen sich deutlich die beiden Aspekte der Klang-Gedichte: einerseits dienen sie Hausmann zur Provokation und andererseits nutzt er sie als abstrakte dadaistische Gedichte im Sinne seiner neuen Kunstauffassung. In der zweiten Phase, in der Hausmann nach dem Dadaismus seine Ideen in weiteren Manifesten wie *Présentismus* und *Optophonetik* bündelt, werden sie zunehmend in der zweiten Funktion als abstrakte Gedichte genutzt und dienen dem persönlichen Ausdruck. Ähnlich entwickelt Hausmann seine Tänze weiter, bis hin zu rein abstrakten Tänzen.

¹¹⁷ Ebenda, S. 94 f.

¹¹⁸ Ebenda, S. 96.

¹¹⁹ Ebenda, S. 99.

¹²⁰ Ebenda, S. 95.

¹²¹ Ebenda, S. 99 f.

In seinem Roman *Hyle* begründet Hausmann seinen Rückzug aus der Kunstszene und den Bruch mit den ehemaligen Dadaisten damit, dass er sich – wie sein Alter Ego erklärt – statt mit der kommunistischen Idee mit Physik, Soziologie und Biologie beschäftige. „Gal ist zu tiefst darum bekümmert, zu finden, WAS denn das Leben ist. Jede Moral ist Fälschung“.¹²² Damit wendet er sich auch wieder deutlich den biozentristischen Ideen zu, die grundlegend sind für seine Ästhetik des Körpers. Schon 1920 postulierte Hausmann in seinem Text *Vom Gegenständlichen in der Kunst*: „Der Mensch liebt es im allgemeinen nicht, sich zu sehen, wie er wirklich ist – hinter der Epidermis und dem Speckbauch saugende, pumpende, übelriechende Maschinerien, die Eingeweide.“¹²³

Die Einbeziehung der körperlichen Funktionen wird zunehmend wichtig für seine Kunsttheorie, und drei Jahre später fordert er dann in einem Briefentwurf an Hermann Graf Keyserling explizit das „organische Denken“:

Wir müssen hier zum ORGANDENKEN vorstoßen. Wir können und müssen die Biocönose umformen, wir sind nicht genötigt, Jahrhunderte auf eine „Kultur von morgen“ zu warten, wir hängen nicht von Geschichtsmorphologie und Geschichts analogie ab, wenn wir das organische Denken und die daraus entspringende Tat und Tatsächlichkeit aus dem Milieu, aus dem Gesamterlebensgebiet herausarbeiten.¹²⁴

Gleichermaßen wird für ihn auch der freie Tanz als körperliche Verbindung von Raum und Zeit zu einer wichtigen Quelle der Kreation und neuen Ästhetik, wie er im Juni 1922 in einem Brief an Hedwig Mankiewitz schreibt:

Warum glaubst Du, ich suchte keine Schönheit? ich [sic!] suche sie aber in den Eingeweiden zuerst. Dann erst in den Äusserungen. [...] Und Tanz ist Kraft.¹²⁵

Im Dezember 1920 lernte Hausmann den Experimentalfilmer Viking Eggeling kennen, und vermutlich durch diesen Kontakt motiviert, suchte er nun auch mit Hilfe der Technik die Sinneserfahrungen zu erweitern. In dem Manifest *Présentismus* vom Februar 1921 erklärt er: „Unsere Kunst, das ist schon heute der Film! Zugleich Vorgang, Plastik und Bild!“¹²⁶ Mit Enthusiasmus führt er seine Vorstellung vom „sechsten Sinn Bewegung“¹²⁷ aus, der für eine lebendige Kunst stehe, im Unterschied zur traditionellen Kunst, die „ein lebendiges Ding in eine starre ruhende Form faßt, es tötet“.¹²⁸ Diesen Vorwurf erhob er dann einige Jahre später gegen den modernen Ausdruckstanz: „Tänzer der Gipsgusskultur sind Laban, Mary Wigman

¹²² Hausmann, *Hyle* I, S. 255.

¹²³ Hausmann, *Rückkehr zur Gegenständlichkeit in der Kunst* [1920], 1982, S. 115.

¹²⁴ Scharfrichter, 1998, S. 191.

¹²⁵ Ebenda, S. 149.

¹²⁶ Hausmann, *Présentismus* [1921], 1982, S. 26.

¹²⁷ Ebenda.

und Valeska Gert“.¹²⁹ Im Unterschied dazu sei der Tanz „die Bewegungsform menschlicher Körperfunktionen um den Ort in vielen oder wenigen Sekunden“.¹³⁰ Statt sich dem Film zuzuwenden, entwickelte Hausmann dann tatsächlich den Tanz weiter und begann mit seiner Arbeit zum Optophon. Mit diesem technischen Hilfsmittel wollte er – dem Bienerauge entsprechend – „den Vibrationen von Licht und Ton eine verbindende Form“ geben und das menschliche Zeit-Raum-Bewusstsein erweitern.¹³¹

Einen Versuch, diese Vorstellungen zeichnerisch umzusetzen, zeigen in dieser Phase deutlich die Werke *Berlin–Dresden* und *D 2818*, die im Zusammenhang mit der *Antidada-Tournee* entstehen, die Hausmann mit Schwitters durchführt. Am 2. September 1921 führen Hausmann und Schwitters die Generalprobe in Dresden auf, und am 6. und 7. geben sie in Prag jeweils eine Vorstellung. Vor allem die Generalprobe scheint für Hausmann eine Wende darzustellen, und in einem Brief vom 3. September an Elfriede Hausmann schreibt er zufrieden: „Der Probeabend war sehr exakt. Ich war ein richtiger Affe.“¹³² Es ist dann das Datum dieses Abends und nicht etwa das der offiziellen Aufführungen, das er in insgesamt drei Werke integriert. Bei dem vermutlich ersten Werk, das die Generalprobe thematisiert, *fms pggv*,¹³³ handelt es sich um ein Typographie-Gedicht, das aus Bild- und Letternzitate besteht. Es zeigt die bei der Generalprobe am 2. September zusammenwirkenden Aktionen und Gegenstände und ein eher stilisiertes Gesicht. Die Schuhe und der Hut beziehen sich offensichtlich auf die vorgeführten Tänze, während die gezeichneten Drucklettern auf das benutzte Material für die Vorträge verweisen: die Druckbögen der „Plakatgedichte“ und das Manifest *Présentimus*, das zu der Zeit ebenfalls in gedruckter Form vorlag. Die Linien und Schraffuren können als den Vortrag und Tanz verbindende Abstraktionen angesehen werden: So wie der Tanz als Raumbewegung gezeichnet werden kann, kann der Rhythmus des Vortrags wie die Wiederholung über parallele Linien optisch dargestellt werden – eine Abstraktion, mit der sehr früh Viking Eggeling für seinen Experimentalfilm begann, *Symphonie Diagonal*, den er 1921 realisierte. Bereits 1920 entwickelt er diesen Film aus Zeichnungen, die Hausmann vermutlich kannte. Darin verwendet Eggeling ein feststehendes Repertoire von geometrischen Formen – mit musikalischen Motiven vergleichbar –, die in einem bestimmten Rhythmus auf-

¹²⁸ Ebenda.

¹²⁹ Hausmann, *Tanz*, 1926, S. 143.

¹³⁰ Ebenda.

¹³¹ Hausmann, *Optophonetik* [1922], 1982, S. 51.

¹³² Scharfrichter, 1998, S. 113.

¹³³ Abb. in: Kurt Schwitters und Raoul Hausmann schreiben, 2001, S. 44. Abb. 53 im Anhang.

einanderfolgen. Wichtiges Element sind in diesen Formen auch parallele Linien, die z. B. gleiche, einander folgende Halbkreise optisch und rhythmisch voneinander unterscheiden.¹³⁴

Die beiden anderen Zeichnungen zu dieser Dresdener Generalprobe gehen meines Erachtens noch einen Schritt weiter und stellen schon eine Art moderne Partitur dar.¹³⁵ Die bildliche Darstellung rückt in den Hintergrund und dient hier vor allem der Wiedergabe von Klang und Bewegung, einer Wiedergabe, die gelesen werden kann. Grasshoff verweist bereits darauf, dass Noten mit Buchstaben als „materialisierte Zeichen für akustische Ereignisse“ vergleichbar sind. Ihre Kombination ergebe schließlich die Fülle der Musik und Poesie.¹³⁶ Hausmanns Intention ist es offensichtlich, mit diesen Werken die vielfältigen Eindrücke wiederzugeben, die mit der Generalprobe zusammenhängen. Dazu gehört auch die Zugfahrt von Berlin nach Dresden, die am selben Tag stattfand.¹³⁷ In *Berlin–Dresden* sind die Ereignisse noch recht genau zu erkennen, in *D 2818* sind die visuellen Komponenten dagegen noch stärker abstrahiert. In beiden sind jedoch durch die in Linien angeordneten handschriftlichen Buchstabenreihenungen die Geräusche des Zuges zu lesen, der mit den Zeichnungen lediglich angedeutet wird. Ebenso sind die Bewegungen der Räder durch die Räder selber sowie eine Spirale mit Pfeil und eine Welle verdeutlicht. Einige Jahre später beschreibt er in seinem Roman *Hyle* die Wirkung einer Zugfahrt, für die er ähnliche Lautmalereien notiert wie in diesen beiden Klang-Gedichten:

Sirrender Sang auf eisernem Strang:
wurrhhwihhwwwiwrriiwhhrrriw
überschwirrt unwilliger Schienen Stoss
dapopadapepatapotatata –
als Dada sagte Gal
Arpipi Arpopo Arpipi Arpopo Pipicabia Popocabia Pipicabia Popocabia –
welch seltsam Bild, des Lautes, gäb dies im Optophon? Doch die Herrn, die klugen, sie wiesen
Anmeldung ab, zwecks Ende zu welchem, zu welchen Zwecks Ende, sie sagten so, es gäbe keinen
angenehmen Effekt.¹³⁸

Indem er sich ganz auf die Geräusche des Zuges einlässt, scheinen Wortspiele zu entstehen, die ihn an frühere erinnern. Einen vergleichbaren Prozess vermittelt *Berlin–Dresden* für

¹³⁴ Eine Abbildung dieser Zeichnung findet sich in: Sons & Lumières, 2004, S. 157.

¹³⁵ Reinhard Döhl weist darauf hin, dass sich die Grenzen zwischen Graphik und Partitur bei Komponisten wie Cage, Busotti und Logothetis verwischen. So seien die Partituren von Cage bewusst vieldeutig „wie Graphiken, indem sie praktisch nur noch graphische Verläufe und Charaktere angeben“ (Döhl, Poesie zum Ansehen, 1987, S. 124).

¹³⁶ Grasshoff, Buchstabe, 2000, S. 276.

¹³⁷ So kündigt Kurt Schwitters Hausmann in einem Brief vom 1. 9. 1921 an: Er habe viele Leute für die Generalprobe am Freitagabend eingeladen und werde ihn am Freitag [d. i. der 2. 9., B. L.] um halb 12 von dem Zug aus Berlin abholen (vgl. Höch, Lebenscollage, Band II, 2. Abtlg., 1995, S. 29).

¹³⁸ Hausmann, Hyle I, S. 208.

die entsprechende Zugfahrt. Dies geschieht in einem visuellen Rahmen: Unten links befindet sich der aus Hausmanns Porträtphotographie ausgeschnittene Torso, der über eine geschwungene, leicht abnehmende Linie mit dem Kopf aus dem gleichen Photo verbunden ist, der in einem der angedeuteten Zugfenster oben rechts zu sehen ist. Während rechts neben dem Torso sein Name und die Berliner Adresse zu lesen ist – „RHausmann / Wilmersdorf Spesartstr. / 10“ – befindet sich oben über dem Kopf die Notiz „Berlin – Dresden“ und zeigt so die Reiseroute an. Zwischen diesen beiden Körperteilen, die auch für Körper und Geist, für Tanz und Sprache stehen können, bilden dann die meisten Geräuschnotationen und Bewegungslinien eine Einheit. Von links nach rechts gelesen, ergibt sich in der Abfolge der Übergang von reinen Zuggeräuschen zu den Teilen der vorgetragenen „Plakatgedichte“: In der gleichen Richtung ist es zunächst ein Spiel mit dem Ende des Alphabets ohne den Buchstaben „y“ – „wxz xzw“. Es handelt sich um das dritte Gedicht auf dem Plakatentwurf *wzx*, das Hausmann nach den beiden anderen „Plakatgedichten“ vortrug. Diese folgen in *Berlin–Dresden* nun im rechten Winkel dazu: Zu lesen ist der Anfang von *OFFEAH*, der Teil einer vermutlich nicht erhaltenen Lautfolge, der Beginn der zweiten Zeile von *fmsbw* und das Ende von *OFFEAH*. Eine kleine aufgeklebte Karte, auf der noch die Zahl „2“ und sehr schwach „Quer Allee 13“ zu lesen ist, befindet sich auf dem Fahrwerk des Zuges und könnte die Fahrkarte mit Platzreservierung sein. Ein Gutschein von 50 Pfennig, der ebenfalls in zwei Hälften aufgeklebt wurde, stammt aus Dresden, wo er – so der Aufdruck – bis zum 30. September 1921 an allen städtischen Kassen eingelöst werden konnte. Aussteller ist ein Johannes Pässer aus „Dresden-N“, dem gleichen Stadtteil, in dem zu dieser Zeit Kurt Schwitters mit seiner Frau wohnt und wo vermutlich auch die Generalprobe im privaten Rahmen stattgefunden hat. Möglicherweise hat Hausmann auf der Fahrt die Zeitschrift *391* von Picabia gelesen, von denen er mehrere Exemplare besaß¹³⁹, und sich von dessen konstruktivistischen (Spiral-) Zeichnungen inspirieren lassen. Der Titel dieser Zeitschrift befindet sich jedenfalls ungefähr an der Stelle unter dem Kopf, wo man die Lektüre finden würde. Offensichtlich hat sich Hausmann in der für ihn typischen Art auf der Reise für den Auftritt vorbereitet, der nur wenige Stunden später in Dresden stattfand, und die simultanen Eindrücke genutzt, von der Geräuschkulisse und den Bewegungen des Zuges mit ihren Auswirkungen auf den Körper – den Geist wie die Organe – bis zu seiner Lektüre und den Notationen für die Klang-Gedichte. Das verbindende Element sind die gebogenen Linien, die Bewegung und Rhythmus anzeigen. Stärker ausgear-

¹³⁹ Hausmann bedankt sich 1919 und 1920 dreimal bei Tristan Tzara dafür, dass er ihm *391* zugesandt habe. Vgl. Hausmann, *Nintheen Letters*, 1981.

beitet ist dies dann in der Zeichnung *D 2812*¹⁴⁰, die vermutlich in der Folge entstand. Hier ist deutlich die Verbindung zwischen den zu lesenden Klangzeilen mit unterschiedlichen Linien und technischen Abstraktionen zu sehen. Während der Zug selber visuell kaum noch zu erkennen ist, sind die Laute recht eindeutig zu lesen: Es sind die Geräusche des Zuges. Sie überwiegen im unteren Bereich, dort, wo die Räder auf den Schienen den meisten und ständigen Lärm produzieren, während nur wenige Laute oberhalb der Linienkonstruktion zu finden sind. Ähnlich wie die Experimentalfilme nutzt Hausmann hier die abstrakten Formen und Linien, um die vielfältigen, sich überlagernden Rhythmen zu verdeutlichen, die in den Buchstabenreihen selber nur andeutungsweise zu lesen sind. Damit findet eine Erweiterung der Klang-Gedichte aus der ersten Phase statt, indem nun den Buchstaben durch die Zeichnung Rhythmen hinzugefügt werden. Auch hier handelt es sich um eine sehr persönliche Notation, deren Lesart vor allem hinsichtlich des Klangs offen ist.

In den Jahren nach Dada entwickelt Hausmann seinen Tanz weiter. Aus der Parodie von Gesellschaftstänzen entstehen thematische, schon sehr individuelle und halb abstrakte Tänze, die noch an die Tanzpantomimen von Valeska Gert erinnern. Einen großen Erfolg kann Hausmann während des Kongresses zur *Ersten Internationalen Kunstausstellung* im Mai 1922 in Düsseldorf erzielen. In seinen Briefen berichtet er Hedwig Mankiewitz stolz davon:

Ich tanzte gestern Abend wie geölt, jetzt soll ich tanzen: l'orage tcheque traverse le rhin. [...] Mir geht es fabelhaft gut. Ich habe getanzt bei Herbert Eulenberg „le danse“ Ich sagte „il y a un mot la danse; moi je fais le danse“. Ich hatte rasenden Beifall aller Anwesenden. Herwarth Walden, mein alter Feind, sagte mir, er schätze meinen Tanz ausserordentlich. Ich habe 3 = drei Engagements für ganz Europa. Ich tanzte mit einem Stuhl, als Frau. Es war wirklich gut. [...] Ich bin sehr zufrieden, dass ich nach Düsseldorf [sic!], es geht mir fabelhaft gut. Ich esse, ich bekomme Geld, ich werde also tatsächlich.¹⁴¹

Von dem Geld möchte er sich ein Grammophon kaufen „und tanzen, jeden Tag tanzen“.¹⁴² Den durchaus pantomimischen Aspekt der Tänze dieser Zeit bezeugen Hausmanns Bezeichnung „first dance-plays“, wie er die folgenden Aufführungen vom Juni in Berlin und Hannover in einem Brief an Hedwig Mankiewitz nennt, und die Namen der fünf Tänze, die er aufzählt: „the indian“, „the ccottesh [sic!] matelot“, „the matelot dancing with his woman“, „visage-dance“ und „boxing-dance“.¹⁴³

Roland Schacht schildert in einem Artikel zu dieser Aufführung die thematische Seite des Tanzes, der trotz nüchterner Umgebung suggestiv wirke:

¹⁴⁰ Abb. in: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 196. Abb. 55 im Anhang.

¹⁴¹ Scharfrichter, 1998, S. 132.

¹⁴² Ebenda, S. 139.

¹⁴³ Ebenda, S. 145.

Es geht alles ganz nüchtern zu. Ohne Bühne, ohne Beleuchtung, ohne Podium und die Geige tönt dünn und verlassen. Und es geschieht zunächst nichts Niederschmetterndes. Bald aber entfaltet sich aus einem Grundmotiv weniger Schritte von links nach rechts fesselnde Bewegungsfülle. Unmerklich hat einen Suggestion eingefangen.¹⁴⁴

Bei diesem Tanz mit dem Titel *Indianer auf dem Kriegspfad* trug Hausmann – trotz des Verzichts auf Bühnenausstattung und Kostüm – noch eine Maske: Er erscheint „in weißem Sporthemd, blauen Hosen, weißen Strandschuhen“ und trägt „eine rätselhaft bunte unwirkliche Maske mit wehenden Papierbartssträhnen [sic!] vor dem Gesicht“.¹⁴⁵ In dem Tanz *the matelot dancing with his woman* umtanzt er einen Stuhl, „jetzt werbend, jetzt schmähend. Das Kreismotiv ist variiert, der Kreis hat ein Zentrum, das den kreisenden Tänzer bannt, bald ihn anzieht, bald abstößt.“¹⁴⁶ Gleichzeitig beschreibt Schacht den Tanz als „zweidimensional [...] rein aus dem Linienfluß des Körpers gesponnen“¹⁴⁷. Damit wird der abstrakte Aspekt deutlich, den ein Jahr später Adolf Behne schildert:

Besessenheit und Präzision, Wildheit und Technik. Groteskes Balanzieren exzentrischer Spannungen, Tempo einer Turbine und clownhafter kühner Witz und keine Spur von Aesthetik [...] eine runde, ganze, lebendige Sache. Raoul Hausmann ist, was der deutsche Künstler so selten ist: eine Potenz.¹⁴⁸

Trotz dieser positiven zeitgenössischen Kritik scheint im Dezember 1923 Hausmanns Versuch, sich als Tänzer eine künstlerische Position zu verschaffen, endgültig zu scheitern. Schon am Tag vor der Veranstaltung berichtet er in einem Brief an Elfriede und Vera Hausmann von den Vorbereitungen für die *Erste Grosse Merz-Matinee* mit Schwitters am 30. Dezember: „Ich habe keine Pianisten, sondern Trommel und Flöte, es geht sehr gut. Aber es wird wohl beschulich ne Pleite, Schwitters macht was er kann; aber Hannover ist eben Hannover.“¹⁴⁹ Tatsächlich waren nur die ersten vier Reihen besetzt und der ersten Merz-Matinee folgen keine weiteren mehr.¹⁵⁰ In den folgenden Jahren scheint Hausmann zwar nicht mehr öffentlich, dafür aber im privaten Rahmen aufgetreten zu sein – so bei einer „mondänen Party“¹⁵¹, wie einem späteren Bericht von Vera Broïdo zu entnehmen ist. In diesem Bericht wird auch deutlich, dass der Tanz zu dieser Zeit schon abstrakt war, obwohl Hausmann noch einen Stuhl benutzte. Hausmann tritt mit einer langen weiten Hose als einzigem Kleidungsstück auf:

¹⁴⁴ Roland Schacht: Raoul Hausmann tanzt. In: Das blaue Heft 3, H. 40/41, 8. 7. 1922, zitiert nach: Hausmann, Texte, Bd. 2, 1982, S. 210.

¹⁴⁵ Ebenda.

¹⁴⁶ Scharfrichter, 1998, S. 136.

¹⁴⁷ Roland Schacht, zitiert nach: Hausmann, Texte, Bd. 2, 1982, S. 211.

¹⁴⁸ Hausmann zitiert in einem Entwurf für den *Kurier Dada* aus einem Artikel von Adolf Behne in der Weltbühne vom 23. 02. 1923. Typoskript im ARH Rochechouart, S. 53.

¹⁴⁹ Scharfrichter, 1998, S. 196.

¹⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 197.

„Tanzen“ ist vielleicht nicht das richtige Wort. Es erinnert an keinen der Tänze, die ich je gesehen hatte – sei es in Indien oder auf Bali oder bei den Schwarzen, und auf gar keinen Fall in Europa. Er öffnete und schloß die Augen, schien etwas aufzubauen. Seine Bewegungen waren weder schön noch häßlich – es war, als erzähle er eine seltsame Geschichte –, und sein ganzer Körper bewegte sich: sein Gesicht, seine Augen, seine Finger [...] ¹⁵²

Vera Broïdo berichtet außerdem von einem Tanz, den Hausmann, von einer einzigen Lampe beleuchtet, nur mit dem Gesicht vollführte und „den er mit einem seltsamen Gesang begleitete, ohne Worte, aber rhythmisiert“ ¹⁵³ Das entspricht einer Schilderung von Tänzen in *Hyle*, die sein Alter Ego Gal am 29. Februar 1927 morgens nach dem Aufstehen in der Charlottenburger Wohnung zu unterschiedlicher Musik ausführt und die schließlich in Gesang übergehen.

Gal ist zurückgekommen ins gelbe Zimmer. Schön warm, Ofen strahlt gute Wärme. Die Tür zu nebenan ist zu, er öffnet sie bisschen, damit um die Ecke etwas Luft hier hereinkommt. Den braungestreiften Schlafrock ausgezogen, über einen Stuhl gelegt. Pyjama anbehalten. Grammophon geholt. Auf den Tisch gestellt. Deckel hoch, Hebel in die Seite, aufgezogen. Platte draufgesetzt, Sperrung losgemacht. Sinnend-horchend steht Gal, schaut auf die schwarze Versammlung von Holz, Leder, Hartgummi, das Glänzen des vernickelten Schallarms mit der beglimmerten Dose, der spitzen Nadel – nun quillt aus dem Schallschlund die Musik, nimmt Gal mit sich, bewegt seine Glieder: er teilt tanzend den Raum. Fremde Töne, fünfstufige chinesische Tonleiter, das atonale Zirpen und Hämmern der einsaitigen Fiedel, des Steinklaviers, dazwischen dröhnt Gong – eine Kastratenstimme erhebt sich, vogelhaft, rutscht glissando von hohem Schrei Viertelton tief – tiefer, Falsett schrillt wie klagender Vogel, geisterhaft rauscht Instrumentenklang ist es der Wind, das Schilf, sind es Dämonen; guttural fällt Stimme wieder hinein, schraubt sich hoch. Höher.

Gals Körper – nichts weiss er mehr vom Hier der Stube – gleitend sich windend, drehend, UM-RAUM teilend, durchmessend, leicht springend nun, Oberkörper breitseitig zu Hüften wendend, sich knieesenkend, armtastend; auf grossen Sprung – schnelle Drehung, verflattert in kleinste Bewegungen der Hände an gegenkreuzig gespreizten Armen – Antennen. Raum der tönt, wird gefangen, geschaffen, begrenzt, zerteilt, erweitert. Flucht, Satz, Körperwirbel, langsames Zögern und Warten: die Pause. Pause, in die nur hineinhämmert Gong, oder flageolettige Fistel der Fiedel. Auf einer Geraden von vier Meter Länge tanzt Gal, schafft das Relief: Richtung-Fieder der fliessenden Dauer des Weltraums, der ihm zurauscht aus schwarzer Kreisscheibe, bezittert von den Erschütterungen fernfernen Geistlebens. Strenge Folgen, aus Schallform geboren, Marionette der taktenden Schall-Streben, Pflanzengeste.

Eine endende Geste: breitbeinig, ein Bein rechtwinklig – den Kopf erhoben; Masken-Gesicht, von Unzeit beglänzt, die Arme, Fühler in Weite, gespreitet die Hände, die Finger daran – so steht Gal beim letzten Ton der Musik. Aus.

Kommt wieder zu sich, sammelt seine Glieder, setzt sich, hochatmend, herzsschlagend, in Sessel. Heiss. Hitze.

Steht auf, herunter den Pyjama, geht an die Tür zum grünen Zimmer, öffnet sie etwas weiter: kaltfrischer Luftstrom läuft über seinen Körper. Angenehm. Genug. Erfrischt. Zieht die Tür wieder zu. Macht einige Schritte hin, her. Nimmt Schlafhose, zieht sie an. Oberkörper bloss. Zum Grammophon, neue Platte aufgelegt. Eine chinesische, eine indische, arabische, türkische. Stets fährt ihr Klang, ihr Rhythmus Gal anders, biegt seinen Körper in andre, verschiedene Räume, in denen entgegengesetzte Klangstösse neue Geste-Folgen aus seinem Körper entbinden.

Nach Ruhepausen nimmt Gal eine neue Platte, rasend schnelle Hot Jazz, er tanzt nicht mehr, er

¹⁵¹ Der deutsche Spiesser, 1994, S. 110.

¹⁵² Ebenda.

¹⁵³ Ebenda.

schüttelt und schleudert alle Glieder, rüttelt mit dem Becken, lässt den Unterkiefer hin- und herbeuteln – er lockert alles an sich, zur Erholung aller Form. Zum Kollern und Glucksen des Saxophons stösst er mit Schultern, Armen nach unten, zappelt mit dem rechten, dann dem linken Bein; macht schnelle, kleine Schritte vor und zurück auf dem Platz, geht mit dem Oberkörper beinahe in die Wagrechte [sic!], fährt wie ein Wirbelwind in alle seine Gelenke – müde, Musik ist aus, abgestellt, atmend, atmend in den Sessel geworfen.

Ab und zu kam die Kleine, sah zu. Jetzt steht Gal wieder auf, versucht lange, ganz weiche Sprünge, wie ein junges Tier kommt er langsam auf den vorgestreckten Fuss herab. Hoch, aus federnden Knieen – vor, durch die Luft – und leise, langsam herab, aufgefangen von den Zehen, nachgesetzt die Ferse. Stehen. Umkehren. Neuer Sprung.

So endet nie des Endes Neues. Anfang aller Fänge, was ist Zeit ?

Vornachherjetzt durchsetzt von Umtrieben, tönend oder taktend vorgeschrieben. Da-steht Gal, auf ewig verloren im (wann?) abgelaufenen Augenblick. Wie kann doch lang sein des Auges Blick. Kehrt nie er zurück. Kann nicht kehren, denn Dasein verwehren das Sein jedes Da. Dort oder Hier. Abfall aller Geste und Gliedersprache erstaunt er sich sein Erstaunen, Ersteinen im Hand-halten-des-Orts. Der abfällt von ihm, den er verlässt, da ER, Ort, ihn nun auslässt.

Geht einige Zögerschritte. Zimmermitte. 'S ist ein Zimmer hier, dass er nicht es vergisst. Steigt aus Lungen, an denen aufgehängt der Mann ist, Luftstrom aufwärts, öffnet ihm Calypsos Zauberkammer, das Chaos des bezungen Mundes: Gal singt. Nun singt er selbst seinen Sang. Innerklang bändigt und lockert, spannt und weicht Stimmbänder, weitet oder engt Stimmritze: Bauches Posaune entquillt in barytales Tönen, wendet in tönende Zeit schwingenden Atemraum. Wer klingt Schalles Gebebe ? Wem ? Lange und kurze Hallung im Abstuf, Abruf, psalmodigen Ausruf an-auf-ab-ausklingender Gegen-Inseits Auslaufs dieses Un-Wollens, das ihn trug, den Mensch, schwebend in seiner Stimme Gestalt, der Gestill Sänger ist: Gal.

Vergessen, vergisst, WO Zeit fließt oder ORT ist, Niemand sich weiss, der Sich Niemand weiss. Als zum Sich wieder erinnert wacht er.¹⁵⁴

Mit diesen Schilderungen in seinem Roman *Hyle*, aber tatsächlich nur in den Aufführungen selber, setzt Hausmann das um, was er mit dem lediglich als Konstruktionsplan realisierten Optophon nur andeutungsweise erreichen kann: die Sinne zu verbinden und gleichzeitig Raum und Zeit mit den Bewegungen des ganzen Körpers zu erfahren. Der Klang der eigenen Stimme kann die Rhythmisierung der Bewegungen unterstützen – wie für den „visage-dance“ – oder dem Tanz folgend, die Körpererfahrung erweitern: Der Gesang entsteht in Verbindung mit den Organen und ändert den Atem, aber auch die Zeiterfahrung. Der Intellekt ist nicht mehr die Quelle der sprachlichen Äußerungen, sondern folgt beobachtend dem Ausdruck des Körpers. Auf diesem Verfahren basiert Hausmanns gesamte literarische Arbeit und betrifft sowohl den Vortrag als auch den Schreibprozess selber, wie er ihn in seinem Roman von seinem Alter Ego Gal erklären lässt:

Schreiben ist Wiedergabe eines Innen Gehörten, aber nicht nur das, es ist Ein- und Ausatmen der Handlung, des Zustandes selbst. [...] Man beschreibt nicht mehr Behagen, Schmerz und so weiter von aussen her – nein, die Gefühle suchen und finden ihren Ausdruck in der Phonetik selbst. Und diese Phonetik kommt aus den Kopfstimmen, Bauchstimmen, Bruststimmen, sie muss geatmet sein. Wenn ich also ein Buch schreibe, so ist mein Atem verschieden, der Atem der Andern verschieden, der Atem des Geschehens verschieden, nicht nur im Ablauf, nein, sondern eben auch

¹⁵⁴ Hausmann, *Hyle* I, S. 112 ff. Es handelt sich vermutlich um die Grammophonplatten aus dieser Zeit, die nun im ARH Rochechouart sind.

ansteigend oder abfallend – die Laute selber stehen nur als Zeichen für den Wechsel zwischen horizontaler Gedehntheit und vertikalem Auftrieb. Damit bekomme ich das Dahinter des Geschehens in mein Schreiben, ohne das ich eben beschreibe. Das Unausprechliche, das zwischen dem Geschehen, ich würde beinahe sagen: den Urgrund.¹⁵⁵

Im Unterschied zu diesem vom Körper gelenkten Ausdruck bemüht sich Hausmann beim Wortspiel-Gedicht darum, die Sprache durch ein zunächst intellektuelles Hinterfragen auf der Metaebene zu erweitern. Im Sinne der Sprachkritik der Jahrhundertwende empfand er die Idee, dass die Wörter eine bestimmte Bedeutung haben, als historisch überholt und suchte im spielerischen Umgang mit Buchstaben, Wörtern und Redewendungen nach einer neuen, von Regeln befreiten persönlichen Aussage.

4.2 Die Entwicklung des Wortspiel-Gedichtes

Die vierte Kategorie der visuellen Lautpoesie, das Wortspiel-Gedicht, erweitert die Sprache hinsichtlich ihrer semantischen Funktion. Während mit den Klang-Gedichten die akustischen Aspekte betont und dazu auch visuelle Mittel genutzt werden, eröffnen die Wortspiel-Gedichte auf der metasprachlichen Ebene weitere sprachliche Möglichkeiten im semantischen Bereich. In der Zeit bis 1933 entstehen allerdings noch keine Wortspiel-Gedichte, die zur visuellen Lautpoesie gehören, sondern wenige literarische Texte, in denen sich Hausmann mit Sprachspielen und -kritik beschäftigt. Sie zeigen jedoch schon die unterschiedlichen später benutzten Formen, die einerseits auf traditionellen Wortspielen basieren und andererseits bereits über diese hinausgehen. Es handelt sich dabei um etymologische Spiele, das Anagramm, den Neologismus, die Wiederholung und die unbekanntenen Sprachen. Neu und von der Collage inspiriert sind dagegen die Texte, die durch das zufällige Zusammenstellen von Textteilen entstehen. Im Spätwerk wendet Hausmann einige dieser Formen an, um dann mit der Text-Bild-Verbindung die festgelegte Bedeutung von sprachlichen und visuellen Zeichen zu hinterfragen und für neue Aussagen zu öffnen.

Alfred Liede weist in seiner Untersuchung *Dichtung als Spiel* auf ein früheres Phänomen hin, das für diese Kategorie interessant ist: das Spiel mit der Wortbedeutung und den Erklärungen zu ihrer Herkunft. So strikt Goethe einerseits als Theaterdirektor den Vortragsstil für die Schauspieler festlegte, so offen war er andererseits im privaten Bereich für etymologische Spiele, die zu dieser Zeit sehr in Mode waren. Seine Beschreibung davon zeigt schon Aspekte, die später für die Avantgarde dann außerhalb des privaten Rahmens wichtig wurden:

¹⁵⁵ Hausmann, Hyle I, S. 203.

Sobald wir zusammenkommen, wird es wie ein Schachspiel vorgenommen und hunderterlei Combinationen werden versucht, so daß wer uns zufällig behorchte uns für wahnsinnig halten müßte. [...] Genug, es ist das witzigste Spiel von der Welt und übt den Sprachsinne unglaublich.¹⁵⁶

Hausmann nutzte vergleichbare Spiele einerseits ebenfalls zum Vergnügen, andererseits kritisierte er damit jedoch auch durchaus ernsthaft, dass Wörter grundsätzlich mit einer festen Bedeutung benutzt werden. Damit wollte er nicht mehr nur seinen „Sprachsinne“ üben, sondern sich von traditionellen Vorstellungen befreien. Wie viele der Avantgardisten empfand er die Wortbedeutung als reine Konvention und lehnte sie wie alle anderen Traditionen entschieden ab. Die Avantgardisten suchten nach einer ursprünglichen Bedeutung, die ihrer Ansicht nach von den späteren Festlegungen verdeckt wurde. In diese Vorstellung mischten sich biozentristische Ideen, wie sie u. a. László Moholy-Nagy in seiner Definition von Literatur und Sprache ausdrückt:

Literature can be defined as the verbalized form of communication generated by psychological and biological forces. [...] The words, besides their intellectual historic meaning, also carry subconscious, emotional connotations. Literary evaluation begins at this level, beyond the purely logical content of communication.¹⁵⁷

So dient das etymologische Spiel Hausmann dazu, sich für die unbewussten und vor allem emotionalen Bedeutungen von Wörtern zu öffnen und neue sprachliche Formen zu suchen. Auf der Wortebene entwickelt Hausmann sie mit Hilfe von Neologismen und freien Anagrammen. Vor allem mit den Wortneubildungen steht er – entgegen auch seiner immer wieder geäußerten Ablehnung August Stramms – deutlich im Kontext der expressionistischen Wortkunst, wie es in seinem Text *Bedeutung und Technik des Lautgedichtes* deutlich wird:

Ich hatte schon 1917 „Mehrsinnworte“ angewandt, die aus mehreren Bedeutungsrichtungen zusammengeballt, einen neuen Wortkomplex oder „Komplementärworte“ bildeten. Manchmal waren diese Komplementärworte auch daraus entstanden, dass ich aus dem „natürlichen“ (vulgären) Sprechen überflüssige Silben ausfallen liess. (Paul Scheerbart hatte ähnliche Tendenzen, z.B. liebte er zu sagen „Wiesatnschin“ was „Wie gesagt, entschieden“ hiess.)¹⁵⁸

In dieser Beschreibung findet sich deutlich Stramms Verfahren der Wortschöpfung wieder, das Schreyer dann „Konzentration“ und „Dezentration“ nannte.¹⁵⁹ Im Unterschied zu den expressionistischen Ideen geht Hausmann jedoch davon aus, dass die Sprache in letzter Konsequenz nur ein individueller Ausdruck sein kann. Anstatt eine Vorstellung vermitteln zu wollen, die von anderen verstanden werden kann, vertritt Hausmann die Auffassung, dass

¹⁵⁶ Zitiert nach: *Lieder, Dichtung als Spiel*, Bd. 2., S. 222 f.

¹⁵⁷ Moholy-Nagy, *Vision*, 1961, S. 293.

¹⁵⁸ Hausmann, *Bedeutung und Technik des Lautgedichtes*. Typoskript im ARH Rochechouart.

¹⁵⁹ Siehe dazu die Ausführungen im ersten Kapitel dieser Arbeit, S. 55f.

jeder sich seinem eigenen „Atem“ entsprechend äußert. Selbstbewusst erklärt sein Alter Ego Gal, „ich suche eine neue Sprachform, die über das, was man bisher mit Sprache machte, hinausgeht“.¹⁶⁰ Von dem Erfolg dieser Suche scheint Hausmann dann 1956 überzeugt gewesen zu sein, als er in einem Brief an Edouard Jaguer schreibt: „Je suis l’homme de 5000 paroles et de 10 000 formes.“¹⁶¹

Damit ist die Sprache nur noch bedingt ein Mittel der Kommunikation, wie es schon das Gedicht *Kupfernagel* von 1921 zeigt.¹⁶² Es besteht aus einer Abfolge von jeweils einzeiligen Aussagen, bei denen in kaum variierenden Wiederholungen auf eine Forderung eine zunächst gleiche Antwort folgt. Es handelt sich offensichtlich um einen Käufer und einen Verkäufer, die mit ihren stereotypen Sätzen zu keiner Übereinkunft finden. Während der Verkäufer sechsmal mit der gleichen Antwort „Hier haben Sie Kupfernägel“ auf eine variierende Anfrage reagiert, verlangt der Kunde jeweils nur einen Kupfernagel. Diesen definiert er über die Größe, ohne dass er dazu jedoch eine eindeutige Angabe macht. So entsteht ein absurder Dialog, der damit endet, dass der Verkäufer den Käufer beleidigt, nachdem dieser plötzlich seine vorherige Anfrage widerrufen hat: „Lecken Sie mir das Kupfer von Ihrem Nagel“. Offensichtlich wird in diesem Dialog einzig die Beleidigung selber verstanden, da mit ihr, unabhängig von einer tatsächlichen inhaltlichen Aussage, eine emotionale Reaktion geäußert wird: Der Ärger über den schließlich unwilligen Käufer.

Die Wiederholung dient hier also nicht mehr im expressionistischen Sinne dazu, die Wortbedeutung zu steigern, sondern sie verdeutlicht das Gegenteil: Wörter als solche haben keine allgemeine Bedeutung mehr. Den beiden Personen ist es nicht möglich, sich über einen – zudem banalen – Inhalt zu verständigen, da ihnen offensichtlich die Worte fehlen, um ihre jeweils individuellen Interessen zu verbalisieren.

In einem produktiven Sinn wird dagegen das Prinzip der variierenden Wiederholung in den freien Anagrammen angewendet, in denen die gleichen Buchstaben über Permutation in unterschiedlicher Anordnung wiederholt werden. Aus einem Wort entstehen so viele unbekannte neue Wörter, wie in dem Gedicht *Baumschulen* von 1926. Die erste Variante ist vermutlich der Text, der in den Roman *Hyle* integriert ist und den Hausmann mit einem Wortspiel einleitet, das zudem ein verkürztes Zitat aus Goethes Gedicht *Gefunden* enthält: „Beschäftigt nichts zu tun. / Betan nichts zu schäftigen. / So vor hin. / Worte drehn.“¹⁶³

¹⁶⁰ Hausmann, *Hyle* I, S. 207.

¹⁶¹ Zitiert nach dem Untertitel des Textinventars: vgl. Koch, *Archives*, 1997.

¹⁶² Hausmann, *Kupfernagel*, 1982, S. 40. Abb. 57 im Anhang.

¹⁶³ Hausmann, *Hyle* I, S. 29. Abb. 58 im Anhang ist die einer Variante aus dem ARH Rochechouart.

In dem folgenden Gedicht, das mit dem Wort „Baumschulen“ beginnt, werden in jeder der folgenden 15 Zeilen dann tatsächlich die Buchstaben zu je einem neuen Wort „gedreht“. Bis auf zwei dieser Kompositionen – „Bluschmauen“ und „Mauchsbulen“ – enthalten sie noch mindestens ein bekanntes deutsches Wort, wie in „Schaumbulen“ oder „Buschmaulen“. In der zweiten Form des Gedichts¹⁶⁴ übernimmt Hausmann dagegen nur drei der 16 Formen, darunter den Titel „baumschulen“. In den folgenden Kombinationen finden sich jedoch kaum noch bekannte Wörter wieder, und Hausmann entfernt sich damit noch weiter von den ursprünglichen Anagrammen, bei denen aus der Umstellung der Buchstaben weitere bekannte Wörter gebildet werden. Indem Hausmann das Verfahren somit wesentlich verändert, gibt es nicht nur viel mehr Möglichkeiten, neue Wörter zu bilden. Das neue Vorgehen ändert auch den Sinn des Anagramms: Es geht nun darum, ein bekanntes Wort zu demontieren, um aus dessen ‚Material‘, den Buchstaben, völlig neue zu schaffen. Damit entstehen tatsächlich neue und rein individuelle Ausdrücke, die für andere allein durch die Art des Vortrags und die Situation einen Sinn bekommen könnten, wie es bei Hausmanns „psychoanalytischem Kauderwelsch“¹⁶⁵ der Fall ist. Erst im Spätwerk benutzt Hausmann dieses Verfahren, die Buchstaben eines Wortes neu zu ordnen, für Werke der visuellen Lautpoesie. Damit thematisiert und hinterfragt er auf der Metaebene die Vermittlung von Inhalten in Sprache und Bild. So stellt er 1962 eine Kuh mittels der Buchstaben des französischen Wortes „Vache“ dar. Zu dieser Zeit steht dieses Werk jedoch schon in einer Tradition, für die vor allem das Werk von René Magritte wichtig ist. Mit dem programmatischen Gemälde *Der Verrat der Bilder* von 1928/29 stellte Magritte bereits Text- und Bildwirklichkeit in eine spannungsvolle Beziehung zur Realität. In Hausmanns Werken spielt jedoch auch dessen persönliches Vorgehen eine wichtige Rolle, das man als ‚Verfahren des realen Abdrucks‘ bezeichnen könnte, wie es schon für die drei anderen Kategorien deutlich wurde: Statt einer Verarbeitung der Realität im Kunstwerk soll sie unmittelbar mit diesem verschmelzen. Anders als Magritte, der mit seiner realistischen Darstellung die Illusion der mimetischen Abbildungen ironisiert, konfrontiert Hausmanns Text-Bild den Betrachter allein mit den sprachlichen und bildlichen Zeichen. Das Kunstwerk bildet statt der Realität die ihr eigenen Zeichen ab, bei denen es sich um die menschlichen Ausdrucksmittel handelt: Sprache und Bild.

In diesem Sinne sind die neuen Wörter, die Hausmann mit dem Mittel des Wortspiels schafft, ebenso wie später die Wortspiel-Gedichte als Formen der visuellen Lautpoesie, tatsächlich „komplementär“ zu bereits Existierendem: Sie gehören zur Literatur und Kunst und

¹⁶⁴ Diese Variante wurde unter dem Titel *Baumschulen* abgedruckt in: Hausmann, Texte, Bd. 2, 1982, S. 112.

sind doch zugleich ein Teil der Realität. Schließlich war es auch Hausmanns erklärtes Ziel, die Literatur und die Poesie „im wahren Sinn des Wortes“ auf die Straße zu tragen:

Das Wort ist ein Signal in der Straße. Das Wort gehört nicht der Zukunft, es ist Gegenwart, es ist nicht schwarz auf weiß, auf irgend einem Blatt Papier. [...] Die „präfabrizierte“ Dichtung, die poetische Assemblage übte ich mit dem Ober-DADA Baader.¹⁶⁶

Dies geschah bei der Feier zum 100. Geburtstag von Gottfried Keller am 19. Juli 1919, die Hausmann ebenfalls später in seinem Erinnerungsbuch schildert. Am Abend dieses Tages befand er sich mit Johannes Baader in Berlin-Friedenau, in der Mitte der Rheinstraße, als Baader sich daran erinnerte, dass dies der Tag von Kellers 100. Geburtstag war. Spontan beschlossen beide, dieses Ereignis zu „feiern“, und bedurften offensichtlich keiner weiteren Absprache für jene spezielle Lesung aus Kellers Roman *Der grüne Heinrich*.

Ohne ein Wort zu verlieren, begaben wir uns in die Mitte der Straße, auf den Damm, unter eine starke elektrische Lampe, hoch, zu hoch oben in der Luft, Schulter an Schulter zogen wir den Schmöker hervor und begannen zu lesen:

Poesie, fix und fertig, nach Maaß. Das heißt, wir rezitierten abwechselnd, willkürlich in dem Buch blätternd, hier und dort Bruchstücke von Sätzen, ohne Anfang, ohne Ende, änderten die Stimme, den Rhythmus, den Sinn, blätterten von vorn nach hinten, von hinten nach vorn, spontan, ohne zu zögern, ohne uns zu unterbrechen. Das gab einen neuen Sinn und wunderbare Verbindungen. Bemerkten wir nicht die Vorübergehenden? Jedenfalls bemerkten wir kein Zeichen vom Aufmerken des Publikums – eifrig blieben wir bei der Sache während einer guten Viertelstunde. Die Worte des Buches erschienen uns geheimnisvoll, erleuchtet von unserer gehobenen Sprache, beschwingt von unserem entzückten Geist, gequält durch neue Verbindungen, einen Sinn jenseits von Sinn und Verständnis.

Aber mit einem Schlage hatten wir genug, fertig, zugemacht den Schmöker, wir setzten uns in Marsch. Im Vorgarten eines kleinen Ausschanks irgendwo in der Nähe (ich glaube, es war an der Ecke Kaiserallee), bei einem Grätzerbier ergötzten wir uns noch während einer Stunde, sprachen in einem von uns erfundenen psychoanalytischen Kauderwelsch, fast ohne ein normales, regelrechtes Wort, in einem Zustand von Entzündung des Unbewußten, das aus allen Ecken seine Geheimnisse ausströmte.

Es war ein sehr schönes Fest, sehr würdig, und ich bedaure unendlich, daß es nicht gefilmt worden ist. Aber der Tonfilm existierte noch nicht.¹⁶⁷

Dass beide Formen, die „Poesie fix und fertig“ und das „psychoanalytische Kauderwelsch“, eher eine Form des Spiels sind und kaum dazu dienen, die Geheimnisse des Unbewussten tatsächlich zu ergründen, zeigt eine andere Beschreibung. In *Hyle* beschreibt Gal, dass der Schauspieler Granat „die gleiche Lust und Fähigkeit“ besaß, „in ‚Zungen‘ zu sprechen“, mit der sie sich ebenfalls in der Öffentlichkeit amüsieren:

Es war ein grosser Spass, bevor das Kochen begann, zu Hansen zu ziehen, zu Zweit, und dort sich zu gebärden, als spräche man eine Negersprache. Das ging so her, das Einer in fragendem Ton anfang, der Andre antwortete, die Tonfolge wechselte, als beratschlage man, als ob man stritte: „Swijendokni senaj kenmoumk, hejne fang? Heymn fannng, neymn tang, mo dha denadal ! Dha n

¹⁶⁵ Hausmann, Am Anfang, 1972, S. 57.

¹⁶⁶ Hausmann, Am Anfang, 1972, S. 16 ff.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 57. Hervorhebung im Original.

euy dendadall, heumnat syounng na pnang ton tong ? Ras moenn swidanjenne mno mam gnej glad, had pad ?“ [...]

Die Intonation, Lautstärke flaut gegen das Ende ab, beruhigte sich, so als hätte man sich geeinigt. Dann machten sie im ruhigsten, gewöhnlichsten Ton der Welt ihre Einkäufe, sich innerlich kugelnd, dass Hansen und sein Gehilfe vor Staunen kaum zu sich kommen konnten.¹⁶⁸

Alle dargestellten Formen des Wortspiels sind im Unterschied zu den Klang-Gedichten ein rein intellektuelles Spiel, entweder als Reflexion über die Herkunft des Wortes, die Nutzung seiner Buchstaben für neue Kombinationen oder ein Imitieren unbekannter Sprachen und der Auswahl von beliebigen Textteilen. In allen Fällen wird versucht, bekannte Wörter, Zuschreibungen oder Zusammenhänge zu vermeiden. Das ist tatsächlich nur über eine intellektuelle Kontrolle möglich. Damit arbeitet Hausmann in allen Fällen auf der Metaebene. Es sind schließlich Spiele, mit denen er die Sprache in ihren unterschiedlichen Bereichen reflektiert: auf der Buchstaben- und Wortebene, ebenso wie auf der Satzebene und der nonverbalen Ebene. Sie bilden, wie schon angedeutet, für sein Werk nach 1945 die Basis der Wortspiel-Gedichte, die visuelle Aspekte integrieren.

4.3 Resümee

Neu an Klang-Gedichten und Wortspiel-Gedichten ist, dass durch die Einbeziehung von bildlichen Aspekten der sprachliche Ausdruck erweitert werden kann. Formale Regeln und inhaltliche Zuschreibungen werden so kritisiert und aufgehoben, um Raum zu schaffen für eine neue, individuelle Sprache ohne Grenzen. Aus der dadaistischen Revolte gegen die zerstörerischen Ideologien der Zeit, vor allem die Kriegspropaganda, entsteht eine Suche nach einer Kunst, bei der die Realität und der Mensch im Mittelpunkt stehen. Der Künstler wird im Moment der Aufführung, die im öffentlichen oder privaten Raum stattfinden kann, zum Ort des Kunstwerks. Dies wird schon in dem zeitgenössischen Bericht von Roland Schacht deutlich. Er beschreibt 1922 eine Tanzvorführung Hausmanns:

Das erstaunlichste der Schluß: die Bewegung wird kühner, dringlicher, handgreiflicher, enger, geballter und plötzlich sind Tänzer und Zentrum eins [...] Hausmann sitzt auf dem Stuhl, schlägt noch ein paar Mal aus, die Bewegung ist Ruhe, der Kreis ein Klumpen, der liniendurchfüllte Raum hat sich zur Plastik verdichtet.¹⁶⁹

Allein durch den Wechsel der Intention und Bewegung verlässt der Künstler dann ohne Übergang das ‚Kunstwerk‘: „Hausmann steht gleichmütig auf, läßt seinen Stuhl, klemmt das dicke Monokel wieder ein und ist der Hausmann vom Alltag.“¹⁷⁰ Indem aus den thematischen

¹⁶⁸ Hausmann, Hyle I, S. 249.

¹⁶⁹ Scharfrichter, 1998, S. 136.

¹⁷⁰ Roland Schacht, zitiert nach: Hausmann, Texte, Bd. 2, 1982, S. 211.

Tänzen abstrakte werden, ebenso wie die Sprache schließlich als rein persönlicher Ausdruck nicht mehr der kommunikativen Funktion verpflichtet ist, entsteht eine Art Performance. Im Unterschied zu Schauspiel, Pantomime oder Vortrag, die traditionellerweise bestimmte Themen und in der Regel fremde Konzepte umsetzen, ist bei dieser Form der Kunst die eigene Erfahrung und Empfindung die Basis. Diese Individualität reflektieren später dann auch die Wortspiel-Gedichte. Auf der übergeordneten Ebene zeigen sie, dass Sprache und Bild ein individueller Ausdruck für persönliche Erfahrungen sind.

So öffnet Hausmann einerseits die Künste für neue Verfahren, Mittel und Formen der Präsentation, andererseits kann er sich nicht von der Sprache und dem Bild als Mittel der Kommunikation trennen, wie er es doch in seinen theoretischen Texten fordert. Obwohl er Kunst und Leben im Sinne der Avantgarde enger verbindet, realisiert er seine Forderungen schließlich allein in der Literatur und Kunst, vor allem in den Werken der visuellen Lautpoesie. Auch wenn er – so die Berichte von Zeitgenossen – vor allem im privaten Rahmen gerne immer wieder seine Lautpoesie vortrug, so ist keiner seiner nichtliterarischen Texte in einer neuen oder experimentellen Sprache geschrieben. Allein in manchen Briefen finden sich Passagen seiner individuellen Sprache, die jedoch als Beispiele seines Arbeitens zu verstehen sind. Er tauscht sich mit Gleichgesinnten über den Wert der visuellen Lautpoesie aus und den Freiraum, den sie schafft: Was Goethe schon als wichtige Übung für den Sprachsinn empfunden hat, wird nun als wichtige Basis für die Kreativität entwickelt. Damit eröffneten die Dadaisten und vor allem Hausmann den nachfolgenden Künstlern neue Möglichkeiten des Kunstschaffens, an die am Ende des 19. Jahrhunderts noch nicht zu denken war. Indem die nachfolgenden Generationen aber dann von dieser Öffnung profitierten und selber neue künstlerische Verfahren entwickelten, entstand notwendigerweise ein Konflikt mit den ‚Erfindern‘, die darin nicht mehr unbedingt ihre ursprünglichen Ideen wiederfanden. Aus diesem Grunde bemühten sich Hausmann und Schwitters nach 1945 darum, ihren Nachfolgern die Ideen zu vermitteln, die für ihren eigenen Stil wichtig waren. Mithilfe einer Kunstzeitschrift, für die sie den Namen *PIN* wählten, versuchten sie, die dadaistischen Ideen für eine zukünftige Kunst wirksam zu machen. Sie scheiterten mit diesem Projekt dann allerdings nicht nur deshalb, weil sie sich als Flüchtlinge in einer persönlich problematischen Situation befanden, sondern weil sie zunehmend künstlerische Positionen vertraten, die sich kaum miteinander verbinden ließen. Dieser Entwicklung widmet sich das folgende Kapitel.