

7. Schluss

Ausgehend von einem zunehmenden und anhaltenden Interesse an künstlerischen Werken, die Schrift und Bild miteinander verbinden, wurde dieses Phänomen in der Literatur und Kunst am Werk von Raoul Hausmann untersucht. Dazu war es notwendig, zu definieren, worum es sich dabei eigentlich handelt, da bisher vielfältige Termini verwendet wurden, wie „Lautpoesie“, „visuelle Poesie“, „Konkrete Poesie“ u. Ä., um die sehr unterschiedlichen Formen dieser Verbindungen von Literatur und bildender Kunst zu beschreiben. Mit dem Terminus „visuelle Lautpoesie“ werden alle Werke der Text-Bild-Verbindungen bezeichnet, in denen die Sprache gemeinsamer Faktor ist. Sie kann visuell durch Zeichen als Bildelement integriert oder durch die Schrift in ihrer klanglichen und /oder inhaltlichen Funktion genutzt werden.

Mit Hilfe dieser Definition, die auch auf der frühen Deutung des Phänomens von Reinhard Döhl basiert, konnten schließlich in der Werkanalyse selber die Tendenzen in der Forschung bestätigt und präzisiert werden, die eine Einteilung in primär literarische und primär bildkünstlerische Arbeiten intendieren. Die Werke können nun aufgrund ihrer Struktur und Funktion als Text oder als Bild jeweils einer der Künste zugeordnet werden.

Obwohl den Werken der visuellen Lautpoesie Hausmanns inzwischen eine wichtige Bedeutung zuerkannt wird und er selber nun als einer der Miterfinder dieser Form gewürdigt wird, fehlte bisher eine Analyse, die sein gesamtes Werk behandelt. Daher füllt die vorliegende Arbeit auch in dieser Hinsicht eine Lücke in der Forschung. Die Werke der visuellen Lautpoesie Hausmanns wurden unter Berücksichtigung des Gesamtwerks analysiert und ihre Entstehung und Entwicklung im entsprechenden historischen Kontext herausgearbeitet. So konnte auch geklärt werden, in welcher Weise Hausmann für die Literatur und bildende Kunst Neuerungen entwickelte, die für die nachfolgenden Autoren und Künstler bedeutsam wurden. Außer dem Formenreichtum, den Hausmann als Schriftsteller und bildender Künstler mit den unterschiedlichen Werken der visuellen Lautpoesie realisierte, entwickelte er avantgardistische Ideen zur Öffnung der Künste weiter. Er gehörte zu den Künstlern, die bereits die Technik für die Kunst nutzten – so vor allem bei der Entwicklung seines Optophons – und die den Körper als Medium für die Kunstschöpfung einsetzten und ihn selbst zum Ort des Kunstgeschehens machten. Damit trieb Hausmann wesentlich auch eine Entwicklung in der Kunst mit voran, die Schmidt als „Tendenz zum Individualismus“ folgendermaßen beschreibt:

Mit diesem strukturellen Umbau verbunden ist ein drastischer Funktionswandel Bildender Kunst, der sich als Übergang von Repräsentation und Unterhaltung zu subjektivem Ausdruck, moralischer

Orientierung und formaler Ästhetisierung charakterisieren läßt. Die Tendenz zum Individualismus, zu einer Verlegung aller Maßstäbe ins Subjekt ist unübersehbar.¹

Diese Tendenz zeigt sich deutlich in Hausmanns Werken der visuellen Lautpoesie und in seiner Vorstellung, dass mit einer experimentellen neuen Sprache die subjektive Wahrnehmung objektiv dargestellt werden könne. Dies postulierte Hausmann nicht nur für seinen Roman *Hyle*, sondern vertrat diese Auffassung auch in seinen theoretischen Texten, so mit der Idee des „Organdenkens“. Diese von biozentristischen Ideen beeinflusste Vorstellung zielte auf eine neue Einheit von Körper und Geist, die mit Hilfe der Künste und nicht zuletzt mit ihrer Verbindung erreicht werden könne.

Die Ideen und Utopien, die Hausmann in seinen theoretischen Texten entwickelte, sind hinsichtlich ihrer Umsetzung im künstlerischen Werk im weitesten Sinne noch nachvollziehbar. Seinen Anspruch, mit Hilfe der Künste auf die Gesellschaft und die Realität einzuwirken, so durch eine Art Lernprozess – seine Vorstellung davon, „die Schlafenden zu wecken“ – kann er jedoch schon im eigenen Leben nicht einlösen. Während Hausmann theoretisch immer wieder betont, wie grundlegend die Einheit von Körper und Geist sei, ist es ihm privat wichtig, dass sich diese Funktionen bei seinen Lebensgefährtinnen nie verbinden: „L'une est l'Esprit, l'autre la Matière“.² Walter Höllerer berichtet, dass Hausmann ihm erklärt habe,

[...] wie notwendig es sei, immer mit zwei Frauen zu leben. Die eine Frau, die sei mehr zuständig fürs Visuelle, und die andere Frau, die sei immer mehr zuständig fürs Literarische. Und wenn die eine verloren geht, muß man dafür einen Ersatz suchen, damit diese Balance erhalten bleibt.³

Die Idee der Optophonie, der Verbindung zwischen Sehen und Hören, Bild und Sprache, realisiert sich damit allein im künstlerischen Werk und nicht, wie es Hausmann in seinen Theorien und Manifesten fordert, in der Lebensrealität. Ähnliches gilt für Hausmanns Vorstellungen von einer ‚Ursprache‘, einer neuen Sprache, die dem modernen Menschen entspreche. Auch hier ist die Diskrepanz groß zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Schon Hausmanns Ideengeber, der Erfinder der individuellen Anarchie, Max Stirner, konnte seinen eigenen Ansprüchen offensichtlich nicht gerecht werden. Darauf weist Lehner in seiner Untersuchung hin:

Stirners Dilemma, die Originalität seiner ‚einzigen‘ Sprache adäquat in für andere verstehbare Sprache übersetzen zu müssen, was sie bis zur Unkenntlichkeit verwässere, zeigt auch den Widerspruch, dem sich der individualanarchistische Literat unterworfen sieht.⁴

¹ Schmidt, *Sprache*, 1993, S. 81.

² Dies berichtet Sarane Alexandrian, der Hausmann 1940 in Peyrat-le-Château kennenlernte, wo dieser gemeinsam mit seiner Ehefrau Hedwig Hausmann und seiner Geliebten Marthe Prévot lebte. Alexandrian, *L'Aventure*, 1990, S. 107.

³ Zitiert nach: Lehner, *Stirnerrezeption*, 1988, S. 312.

Der Lautpoet Pierre Garnier, nach der kommunikativen Praxis von Hausmann befragt, beschreibt eine ähnliche Diskrepanz. Im Unterschied zu der Utopie, die Hausmann in seinem Text *Les mutations des langues* entwickelt habe, seien, so Garnier, die Gespräche viel schlichter verlaufen: Hausmann habe vor allem von seinem Verhältnis zu Schwitters gesprochen, seinem Leben und seinen ersten Dada-Aufführungen in Berlin.⁵ Das entspricht inhaltlich und formal den Briefen Hausmanns.

Für die Entwicklung der modernen Kunst ist also schließlich vor allem das Werk selber – und dazu gehört Hausmanns Aufführungs- und Rezitationspraxis – von großer Bedeutung. Aufgrund seiner Vielfältigkeit und der langen Zeitspanne seiner Ausdifferenzierung kann es als repräsentativ angesehen werden für die visuelle Lautpoesie. Deshalb wurde es in der vorliegenden Arbeit genutzt, um allgemeine Kategorien für die Analyse der visuellen Lautpoesie zu entwickeln.

Für die Interpretation der vielfältigen Formen der visuellen Lautpoesie fehlte bisher ein Instrumentarium, um sie zu beschreiben und zu interpretieren. Hier konnten an Hausmanns reichhaltigem Werk vier Kategorien entwickelt und erprobt werden. Sie berücksichtigen das jeweilige künstlerische Verfahren, die verwendeten Mittel und die Präsentation bzw. Wirkung der untersuchten Werke. Da sie alle die Sprache als gemeinsamen Faktor haben, wurde der literarische Terminus „Gedicht“ für ihre Benennung gewählt. Bereits für die Literatur bezeichnet er eine Gattung, die formal und inhaltlich ausgesprochen vielfältig ist. Für die Kategorien der visuellen Lautpoesie soll er im Sinne der ursprünglichen Bedeutung verstanden werden, d. i. *poiesis*, die schöpferische Tätigkeit. Da sich die einzelnen Kategorien vor allem durch das jeweils angewendete künstlerische Verfahren unterscheiden, wurden sie entsprechend benannt. Damit ergaben sich für die bildkünstlerischen Formen die Termini Typographie-Gedicht und Collage-Gedicht und für die literarischen Formen die Termini Klang-Gedicht und Wortspiel-Gedicht. Im Verlauf der Arbeit konnte nachgewiesen werden, dass die Kategorien sowohl auf das Frühwerk Hausmanns als auch auf die Werkformen des Spätwerks anwendbar sind.

Die Entwicklung des Typographie-Gedichtes war eng verbunden mit den Modernisierungen in der Drucktechnik und mit der Abstraktion in den bildenden Künsten. In der Folge wurde die Form des Druckbuchstabens als Bildelement genutzt. Hausmanns erste Arbeiten dazu, so die abstrakte Holzschnittillustration von 1918 für sein Künstlerbuch *Material der Malerei*, in die er die Buchstaben R, D und A integriert, zeigt deutlich diese gewandelte

⁴ Ebenda, S. 232.

⁵ Vgl. Poésure et peinture, 1993, S. 394.

Funktion. Die Betonung der einzelnen Drucklettern und ihrer individuellen Form ist dann deutlich in *kp'erioum* von 1919 zu sehen. Darin wurde auch eine neue ästhetische Vorstellung realisiert, die in der direkten Verbindung von Kunst und Leben über den unmittelbaren Abdruck besteht. Ähnlich ist sie in den Werken anderer avantgardistischer Künstler zu sehen, die den Körperabdruck integrieren. So repräsentiert sich die Druckletter in ihrer visuellen Form selber und ist nicht mehr als Teil des Wortes ein Fragment der sprachlichen Kommunikation. Damit steht die visuelle Wirkung vor der Lesbarkeit als Buchstabe. Da das Prinzip des Abdrucks und der Druckletter stilbildend für diese Kategorie ist, kann der Terminus auch für die Werke des Spätwerks angewendet werden, die nicht mehr mit Hilfe der Drucktechnik der Typographie realisiert wurden. Damit vergleichbar wird in den Collage-Gedichten, in denen die Schrift ebenfalls als Bildelement eine tragende Rolle spielt, die Lesbarkeit der verwendeten Worte und Buchstaben reduziert. Im Unterschied zum Typographie-Gedicht werden in der Collage bereits vorgefertigte Materialien benutzt und durch das Zerreißen, Zerschneiden oder Überkleben fragmentiert. Typisch für die Collagetechnik ist die Verbindung von heterogenen Materialien und Inhalten – so hinsichtlich der verwendeten sprachlichen Fragmente –, die auf der Bildfläche verbunden werden. Sie eignet sich so dazu, Heterogenes wie Schrift und Bild als Teile einer gemeinsamen Realität zu verbinden. Dabei wird die Nutzung des Zufalls oder sein Imitieren ein wichtiges Verfahren, mit dem Künstler auch auf ein geändertes Weltbild reagieren. Gleichzeitig propagieren sie so eine neue Art der Wahrnehmung: Der Zufall, typisch für die Realität, wird für die Kunst genutzt. Kunst und Literatur haben nicht mehr die Aufgabe, die Realität zu erklären oder gar zu harmonisieren, sondern sie sind nun deren unmittelbare Reflexion, sozusagen als Abdruck. Die so dargestellte Wirklichkeit bedarf einer aktiven Rezeption. Damit ändert sich die Rolle des Betrachters bzw. Lesers. Erst indem er das Kunstwerk aufnimmt, kann dieses vollendet werden. Wie schon im Impressionismus das Bild schließlich im Auge des Betrachters entsteht, ist nun das Verhältnis zwischen Rezipienten und Werk, die Art der Wahrnehmung, ein für das Kunstwerk entscheidender Prozess. An die Stelle von Texten und Bildern, die allgemein verstanden werden können, rückt eine individuelle Kunst und Literatur. Sie basiert auch auf biozentristischen Ideen, wie z. B. auf der von Hausmann vertretenen Vorstellung, dass die Intuition und das „Organdenken“ die intellektuelle Kontrolle überwinden müssten. Für die beiden bildkünstlerischen Kategorien zeigt sich dieser Zugriff auch darin, dass die sinnliche Erfahrung der Materialien – visuell und taktil – vor die intellektuelle Entzifferung der Schrift rückt.

In Übereinstimmung mit dieser Auffassung wird beim Klang-Gedicht der Körper mit seinen stimmlichen Ausdrucksmöglichkeiten zu dem Ort, an dem es entsteht und präsentiert

wird. Aus der expressionistischen Vortragskunst und den dadaistischen Aufführungen entwickelte Hausmann recht bald auch mit Hilfe seines individuellen Solotanzes eine neue Form des sprachlich-mimischen Ausdrucks. Vor allem bei Hausmann sind die schriftlichen Notationen lediglich Notizen. Daher ist die Dokumentation seiner Klang-Gedichte schwierig und so auch die Erforschung dieser Kategorie. Sie kann schließlich nur entsprechend den erhaltenen Notizen, den visuellen Partituren im Spätwerk und den wenigen Tonaufnahmen erfasst und beschrieben werden.

Diese Kategorie steht darüber hinaus eng mit der Musik und ihren Partituren – vor allem der modernen Musik – in Verbindung. Dieser Aspekt konnte in der vorliegenden Arbeit jedoch nur gestreift werden, da sich m. E. in Hausmanns Werk lediglich Tendenzen zu einer vergleichbaren Verbindung zwischen Musik und Text bzw. Musik und Bild zeigen, so hinsichtlich der Bedeutung des Tanzes und Körperausdrucks für die Klang-Gedichte. Für Hausmann war Musik zwar wichtig, er war jedoch in keiner Weise ein aktiver Musiker. Er beschäftigte sich weder mit dem Gesang noch spielte er ein Instrument. Die von ihm beschriebene Bedeutung der Musik für sein Werk liegt daher eher darin, dass er unterschiedliche musikalische Rhythmen in freie Tänze umsetzte und darüber vermittelt in Klang-Gedichte. Deutlich hörbar ist der direkte Einfluss der chinesischen Musik auf seine Rezitation, so bei dem improvisierten Vortrag von *R.L.Q.S Varie en 3 cascades*. Die Partien, in denen Hausmann in hohen Tönen singt, gleichen einigen derjenigen Gesänge der Peking-Oper, von denen er Aufnahmen besaß.⁶

In dem Gedicht *Bartok*⁷ von 1966 variiert Hausmann den Nachnamen des Komponisten Béla Bartók, indem er daraus Anagramme bildet, die jeweils eine Zeile füllen. Sie gehen dann in rhythmische Wiederholungen von Einzelsilben über, so „Bat, Bat, Bat A / Rok, Rok, Rok O“, in denen alle Buchstaben des Namens vorkommen. Das Gedicht schließt mit der dreimaligen Wiederholung des Namens selber; damit werden sein Klang und Rhythmus betont. Ähnlich wie für das Wortspiel *Legimos* oder das Wortspiel-Gedicht *Opossum* scheint Hausmanns Intention für diesen Text darin zu bestehen, die Wortbedeutung auch sinnlich zu erweitern.

Eine musikwissenschaftliche interdisziplinäre Untersuchung könnte die unterschiedlichen Einflüsse, Zitate und Interpretationen der Musik auf die visuelle Lautpoesie Hausmanns aufweisen.

⁶ Vergleichbar sind m. E. Teile der Aufnahme einer chinesischen Grammophonplatte aus Hausmanns Besitz und die genannte Aufnahme von Hausmanns Vortrag, auf der CD: Hausmann, *Poèmes phonétiques*, 1997, Aufnahme 1.

⁷ Hausmann, *Bartok*, 1966. Der Text befindet sich im ARH Rochechouart. Abb. 105 im Anhang.

Obwohl Hausmann bereits früh ein großes Interesse an literarischen Sprachspielen zeigte, beginnt er erst im Spätwerk damit, das rein sprachliche Wortspiel mit dem Bild zu verbinden. Die so entstandenen Wortspiel-Gedichte erweitern die semantische Funktion des Wortes. Die traditionelle Aufgabe der Sprache lehnt Hausmann ab. So definiert er in seinem Text *Buch* das gedruckte und gesprochene Wort als „tot“. Im Wortspiel-Gedicht gibt er ihm nun in der Verbindung mit seinem Bild eine neue Aufgabe: Statt Gegenstände und Ideen abzubilden, repräsentiert sich das Wort nun sprachlich und bildlich selber. Indem das Wort mit dem Bild des von ihm Bezeichneten auf der Metaebene verbunden wird, ist zudem ein Ausweichen auf das jeweils andere Kommunikationsmittel unmöglich. So thematisieren die Wortspiel-Gedichte die Semantik selber. In der Nachfolge von René Magrittes künstlerischem Verfahren sollen Text und Bild nicht mehr mit der realen Sache selber verwechselt werden, die sie darstellen. Das Werk stellt nun, so in der Gouache *La Vache*, nicht mehr die reale Kuh dar, sondern die sprachlichen und bildlichen Vorstellungen des Rezipienten.

Die Wortspiel-Gedichte, in denen Anagramme und etymologische Spiele mit dem Bild verbunden werden, erweitern und vertiefen so die semantischen Aussagen auf der Metaebene um ihre bildlichen Referenzen. So können die aus dem französischen Wort für Sonne – *soleil* – entwickelten Wörter zusätzlich zu der freien sprachlichen Ableitung eine bildliche Verbindung bekommen. Durch ihre Verteilung auf der Bildfläche treten sie auch optisch in eine Beziehung, die gleichermaßen damit operiert, den Sinn des Wortes in Frage zu stellen – das französische Wort für Boden, *sol*, erscheint überraschenderweise oben im Bild – oder sie in eine zusätzliche visuelle Verbindung zu bringen. Die drei Kreise in der Mitte des Bildes schaffen als symbolische Zeichen eine weitere Verbindung, die sich sowohl auf den Gegenstand selber, die runde Form der Sonne, der Erde und des Auges, als auch auf das den Gegenstand jeweils bezeichnende Wort selbst bezieht. In allen drei Wörtern findet sich der Buchstabe O, ein Vokal, den Hausmann oft in seinen Werken der visuellen Lautpoesie als Bild- und Klangelement gleichermaßen nutzt.

Somit verstärkt das Wortspiel-Gedicht die rein sprachliche Wirkung, und die inhaltliche Bedeutung wird durch die visuelle Darstellung erweitert.

Für die Analyse des Werks von Raoul Hausmann konnte so die Anwendbarkeit der vier Kategorien – Typographie-Gedicht, Collage-Gedicht, Klang-Gedicht und Wortspiel-Gedicht – bestätigt werden. Sie erwiesen sich sowohl den literarischen als auch den bildkünstlerischen Werken als angemessen, ohne die jeweils andere Kunst bei der Deutung auszuschließen. Damit bilden die Kategorien auch ein Instrumentarium, das der veränderten Rezeptionshaltung

gerecht wird. Je nach angewendetem künstlerischem Verfahren und den jeweiligen Mitteln tritt ein anderer Aspekt der Schrift in den Vordergrund, so dass sie entsprechend unterschiedlich wirkt: visuell, klanglich oder semantisch. Die Deutung der Werke erfordert also eine angemessene Annäherung über das Betrachten, den Vortrag oder das inhaltliche Lesen.

Da es sich bei allen untersuchten Werken um Formen der visuellen Lautpoesie handelt, in denen beide Künste gleichermaßen vertreten sind, ist eine interdisziplinäre Deutung unabdingbar. Für die Interpretation bedeutet dies, dass auch die jeweils anderen Aspekte der Schrift, die mehr oder weniger eindeutig erhalten bleiben, die primäre Wirkung des Werks unterstützen und erweitern können.

Zu vermuten ist, dass sich die Kategorien auch für die Analyse und Interpretation von Werken der visuellen Lautpoesie anderer Autoren und Künstler eignen.

Indem die Werke der visuellen Lautpoesie die Literatur mit der bildenden Kunst in eine direkte Verbindung bringen, verändert sich für beide die Auffassung vom Werk. Während für die bildende Kunst das Werk in der Regel ein Unikat war, das vom Künstler – so durch die Signatur – als seine Schöpfung autorisiert wurde, war der Text immer auch Vorlage für eine Interpretation durch den Vortrag. Vor allem in Folge der Vortragskunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahmen die Freiheiten im Umgang mit dem Text durch Dritte zu. Eine ähnlich freie Haltung entwickelten die Dadaisten, indem sie die Werke gemeinsam gestalteten, nicht mehr signierten oder bei ihren Veranstaltungen auch Unbekannte auf die Bühne ließen. Vor allem jedoch die Entdeckung des Zufalls als künstlerisches Verfahren änderte das Verhältnis des Künstlers zu seinem Werk. Diese Phase scheint jedoch nur sehr kurz gewesen zu sein und zunächst spätestens mit dem Dadaismus geendet zu haben. Der in den folgenden Jahren auftretende Konflikt zwischen Hausmann und Schwitters um die Buchstabenfolge *fmsbw* zeigt deutlich zwei Entwicklungen, die sowohl mit einer neuen Werkauffassung als auch mit einer neuen Rezeption verbunden sind.

Die Buchstabenfolge von *fmsbw* wurde, so gibt es Hausmann später an, zufällig entwickelt und zudem durch die Aktion des Setzers. Damit ist Hausmann im traditionellen Sinne nicht mehr der Schöpfer dieser Abfolge selbst, sondern allein des typographischen Produkts, das er später Plakatgedicht nennt. Seine künstlerische Aktion besteht damit in der Wahl des Verfahrens, der Mittel und der Präsentation. Von der vermutlichen ursprünglichen Idee, Material für Collagen zu drucken, ausgehend, entdeckt er dann diese Werke, so auch *fmsbw*, als Partituren für seinen freien individuellen Vortrag. Schwitters hingegen nutzt diese Anregungen, sowohl den Vortrag als auch die Buchstabenfolge selbst, um daraus ein Werk zu entwickeln, das den Klang der Sprache vermittelt durch eine Partitur mit der Musik verbindet, die *Ursonate*.

Beide Künstler entwickeln so einerseits neue und zukunftsweisende Werke und fallen andererseits wieder in traditionelle Strukturen zurück: Schwitters, indem er die Vortragsweise festlegt und damit gegen das neue Prinzip der freien individuellen Rezitation handelt, Hausmann, indem er das freie avantgardistische Verfahren, ein Werk mit Hilfe des Zufalls herzustellen, wieder auf seine Autorschaft zurückführen will.

Erst die nachfolgenden Autoren und Künstler entwickeln dann diese neuen Werkauffassungen weiter. So betont Bob Cobbing, sozusagen stellvertretend für die modernen Lautpoeten, die neuen künstlerischen Freiheiten im Umgang mit Text und darüber mit Sprache:

Ein Text ist sowohl eine abgeschlossene Handlung in sich als auch Vorlage für Transformationen, stimmliche, in musikalischer Form, in Bewegung, in Licht oder elektronischen Effekten, auf viele Weisen, allein oder gemeinsam. Ein Text kann um seiner selbst willen geschätzt werden oder wegen der Anregungen zu Klängen oder zu Bewegung usw., die er in dem Betrachter hervorruft. Visuelle Dichtung kann gehört, gesprochen werden, sie hat Farben, Schwingungen. Klangdichtung tanzt, schmeckt, hat Gestalt.⁸

⁸ Zitiert nach: Scholz, Lautpoesie und visuelle Poesie, 1997, S. 126.

Danksagung

Diese Arbeit ist ebenfalls ein Ergebnis von der „Kombination mehrerer Faktoren“. Die wichtigsten „Faktoren“ sind in diesem Fall: Menschen – Menschen, mit denen ich mich austauschen konnte, die mir Anregungen und Hinweise gaben, die mir Zugang zu privaten oder öffentlichen Sammlungen gewährten, die mein Interesse teilten und die mich ermutigt und auf vielfältige Art und Weise unterstützt haben.

An erster Stelle gebührt der Dank vor allem dem langjährigen Betreuer meiner Arbeit, Günter Holtz, der als Germanist den sehr eigenen Entwicklungen dieser zu Beginn rein sprachwissenschaftlichen Arbeit folgte: Aus der ursprünglich germanistischen Untersuchung, in der nur wenige bildkünstlerische Aspekte berücksichtigt werden sollten, wurde schließlich eine interdisziplinäre Arbeit, also ein forschendes „Zwischen-den-Stühlen-Sitzen“, das in der Wissenschaft oft als mindestens ebenso spannend wie unbequem empfunden wird.

Als zweiter Gutachter war Andreas Haus als Kunsthistoriker dankbarerweise bereit, sich dieser unbequemen Mischung zu widmen, die er verlässlich mit Hinweisen und Rückmeldungen aus der kunsthistorischen Perspektive gefördert hat.

Bei der Bearbeitung des lange Zeit unbekannteren Werkteils von Raoul Hausmann war für mich die stetige enge Zusammenarbeit mit seiner Erbin und Lebensgefährtin Marthe Prévot sehr wichtig. Sie stellte mir ihre große Sammlung von Werken und Dokumenten jederzeit zur Verfügung und beantwortete mir viele vor allem biografische Fragen.

Weiterhin konnte eine derartig umfassende Werkpräsentation und -analyse nur realisiert werden dank der Personen, die Hausmanns Sammlungen, Werke und Dokumente in Institutionen aufbereiten, zur Verfügung stellen und mit Rat und Tat die Forschung dazu unterstützen. Bedanken möchte ich daher bei den Sammlungsleitenden und Mitarbeitern der Berlinischen Galerie: Eva Züchner, Wolfgang Erlen, Eckhard Füllus, Ralf Burmeister, Gunda Luyken und dem Team; im Musée départemental de Rochechouart (Frankreich) bei den Konservatoren Jean-Marc Prévost, Arielle Pelenc, Olivier Michelin und dem ganzen Team; im Kurt Schwitters Archiv der Stadtbibliothek Hannover vor allem bei Maria Haldenwanger und dem Team.

Im Verlauf der Arbeit konnte ich mit vielen Hausmann- und Dadaspezialisten sprechen und Ideen austauschen und traf noch einige Künstlerfreunde Hausmanns, die mir weitere Einblicke in sein Werk aus der Künstlerperspektive gaben. Der Conseil Général de la Haute Vienne, vor allem Jean-Claude Peyronnet, und der Bürgermeister von Rochechouart, Jean-Marie Rougier, unterstützten ein dreijähriges Projekt für die Archivierung, Präsentation und Erweiterung des Fonds Raoul Hausmanns in Rochechouart. Ihnen allen sei hiermit gedankt.

Ein Reisestipendium des DAAD ermöglichte mir Recherchen und die Organisation der weiteren Arbeitsaufenthalte am Musée départemental de Rochechouart in Frankreich.

Bedanken möchte ich mich auch für die administrative Unterstützung des Prüfungsbüros der FU Berlin schon seit der Studienzeit, vor allem bei Frau Astrid Raeder. Freundliche, rasche und kompetente Unterstützung in allen Verwaltungsfragen ist eine nie zu unterschätzende Hilfe bei der Realisierung wissenschaftlicher Arbeiten.

Mein ganz spezieller Dank geht an meine Familie und meine deutschen und französischen Freunde für ihre vielfältige Unterstützung und ihr Interesse an einem auch privat eher untypischen Gesprächsthema. Vor allem möchte ich mich bedanken bei: Marina Borowski, Pierre Cognard, Françoise Cusson, Ursula Enderle, Eckhard Furlus, Isabelle Jacob, Karen und Benedikt Lindlar, Petra Metz und Rosine Saint-Rems.

Literaturverzeichnis

In den Fußnoten wurden die Hinweise auf die Archive, aus denen die jeweiligen Quellen stammen, folgendermaßen abgekürzt:

BG-RHA	Berlinische Galerie - Raoul Hausmann Archiv
ARH Rochechouart	Archiv Raoul Hausmann im Musée de Rochechouart
KSA Hannover	Kurt Schwitters Archiv der Stadtbibliothek Hannover

I. Quellen

A. Texte von Raoul Hausmann

Am Anfang war Dada. Gießen 1972.

Auf der Suche nach einer neuen Zeichensprache. Typoskript im ARH Rochechouart. Ausblick. 1924. In: Hausmann, Texte, Bd. 2, 1982, S. 95-100.

Bartok. 28. 2. 1966. Manuskript im ARH Rochechouart.

Baumschulen. In: Hausmann, Texte, Bd. 2, 1982, S. 112.

bbbb. In: Mecano [Leiden] 1922, Heft blau, o. S.

Bedeutung und Technik des Lautgedichtes. Typoskript im ARH Rochechouart.

Buch. Manuskript im ARH Rochechouart.

CHAOPLASMA. In: Merz, No. 4, Juli 1923, S. 39. In: Bergius, Lachen, 1993, S. 342.

Courier-Dada. Paris [1958] 1992.

[Dada]. In: Scharfrichter, 1998, S. 70-72.

Dada ist mehr als Dada. 1921. In: Hausmann, Texte, Bd. 1, 1982, S. 166-171.

Der geistige Proletarier. In: Hausmann, Texte, Bd. 1, 1982, S. 31-32.

Der individualistische Anarchist und die Diktatur. 1. 5. 1919. In: Die Erde 1(1919), H. 9.

Wiederabdruck in: Hausmann, Texte, Bd. 1, 1982, S. 43-45.

Der Mensch ergreift Besitz von sich. 7. 4. 1917. In: Die Aktion, 7 (1917), H. 14/15, S. 197-199. Wiederabdruck in: Hausmann, Texte, Bd. 1, 1982, S. 10-11.

Die drei Tännchen. 14. 4. 1926. In: Manuskripte [Graz], April 1966, H. 16, S. 4-5. Wiederabdruck in: Hausmann, Texte, Bd. 2, 1982, S. 105-108.

Elektronische Eidophonie und andere Aufsätze. Hrsg. von Karl Riha. Siegen 1991.

Geschichte der Lautpoesie. Manuskript im ARH Rochechouart.

Golgatha. In: Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 368-369.

Hyle I. Manuskript in dem BG-RHA.

Hyle. Ein Traumsein in Spanien. Frankfurt/ M. 1969.

»Ich spreche nicht von mir«. Gespräch mit Raoul Hausmann, geführt von Anne Clancier und Claude Viallat, Limoges, November 1970. In: Raoul Hausmann (Dossier 10), 1996, S. 11-26.

Immer an der Wand lang, immer an der Wand lang. Manifest von Dadas Tod in Berlin. In: Scharfrichter, 1998, S. 117-122.

Individualistische Anarchie. In: Hausmann, Texte, Bd. 1, 1982, S. 44.

Kaléidoscope. Cahier 2. Les cahiers Raoul Hausmann, Musée Départemental de Rochechouart, Hrsg. von Adelheid Koch-Didier, Rochechouart 1998.

Klassische Beziehungen zur deutschen Mittelstandsküche. In: Hausmann, Texte, Bd. 1, 1982, S. 172-175.

Kupfernagel. In: Hausmann, Texte, Bd. 2, 1982, S. 40.

- Längstverbliebene Kunstsprache. 7. 9. 1966. In: Hausmann: Elektronische Eidophonie, 1991, S. 23.
- »La Poésie a pour objet le mot«. Raoul Hausmann, écrivain. Cahier 1. Les cahiers Raoul Hausmann, Musée Départemental de Rochechouart, Hrsg. von Adelheid Koch–Didier, Rochechouart 1997.
- La Sensorialité excentrique. Die exzentrische Empfindung. Mit Illustrationen von Raoul Hausmann. Hrsg. und mit einem Nachwort von Adelheid Koch, Graz/Wien 1994 (Erstveröffentlichung: La Sensorialité Excentrique. Cambridge 1970).
- Legimos – Limoges – Solmegi. 17. 11. 1968. In: Jaunasse, L'isolement, 2002, S. 1.
- Les six soirées et matinées du Club Dada de Berlin 1918-1919. In: Dada Berlin 1916-1924. Documents d'art contemporain, no. 1. Paris 1976. Wiederabdruck in: Hausmann, Courrier Dada, 1992, S. 177-180.
- L'inconnu. 10. 02. 1919. In: Dada (Ausstellungskatalog), 2005, S. 469.
- L'Inconnu Raoul Hausmann. 1919. In: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 164.
- Material der Malerei Plastik Architektur. Berlin 1918.
- Meine Beziehung zur Weltliteratur. Typoskript im ARH Rochechouart.
- Mélanographie. Paris 1969.
- Menschen leben Erleben. In: Hausmann, Texte, Bd. 1, 1982, S. 23.
- Nintheen Letters, Telegramms and Cards from Raoul Hausmann to Tristan Tzara (1919-1921). In: New Studies in Dada, 1981, S. 107-121.
- n'moum. 1918. In: Scharfrichter, 1998, S. 81.
- Opossum. 1946. Manuskript im ARH Rochechouart.
- Optophonetik. In: Hausmann, Texte, Bd. 2, 1982, S. 51-57. Erste Veröffentlichung in: Wiesch – Objet – Gegenstand, Mai 1922, H. 1-3, S. 13-14.
- Pamphlet gegen die Weimarer Lebensauffassung. 20. 4. 1919. In: Der Einzige 1 (1919) H. 14, S. 163-164. Wiederabdruck in: Hausmann, Texte, Bd. 1, 1982, S. 39-42.
- Phonetic Poem [oa oa]. 23. 1. 1965. Manuskript im ARH Rochechouart.
- [Prenez n'importe quelle phrase et retournez-la!]. Manuskript im ARH Rochechouart.
- Présentismus. 1921. In: Hausmann, Texte, Bd. 2, 1982, S. 24-30.
- Quadrat. 1928. Manuskript im ARH Rochechouart.
- Rückkehr zur Gegenständlichkeit in der Kunst. 1920. In: Hausmann, Texte, Bd. 1, 1982, S. 114-117.
- Seelen-Automobil. In: Der Dada 3, April 1920, S. 75% [sic!].
- Sprechspäne. Flensburg/Glücksburg 1962.
- Synthetisches Cino der Malerei. Vortrag vom 12. 4. 1918. In: Hausmann, Texte, Bd. 1, 1982, S. 14-16.
- Tanz. In: Der Sturm 17 (1926), S. 143-144. Wiederabdruck in: Hausmann, Texte, Bd. 2, 1982, S. 109-111.
- Texte bis 1933. Bd. 1.2. Hrsg. von Michael Erlhoff. München 1982.
- Ueberlegung für Lautgedichte. 2. 5. 1960. Manuskript im ARH Rochechouart.
- Umbruch. Hrsg. von Adelheid Koch-Didier, Innsbruck 1997.
- Vorbedingungen zu Sprechübungen. 9. 6. 1960. Manuskript im ARH-Rochechouart.
- Wald. In: Dachy, Journal, 1989, S. 96.
- Was ist Dada? [August 1920]. In: Scharfrichter, 1998, S. 106-107.
- Was will der Dadaismus in Europa? 1920. In: Hausmann, Texte, Bd. 1, 1982, S. 94-100.
- Weltliteratur. Ohne Jahr. Typoskript im ARH Rochechouart.
- zigzag. Briefbeilage zum Brief von Raoul Hausmann an Tristan Tzara vom 15. 1. 1919. Abdruck in: Dada (Ausstellungskatalog), 2005, S. 477.
- Zu Kommunismus und Anarchie. 26. 1. 1919. In: Der Einzige 1 (1919), H. 2, S. 5-7. Wiederabdruck in: Hausmann, Texte, Bd. 1, 1982, S. 27-30.

- Der Dada 1, Juni 1919. Hrsg. von Raoul Hausmann zusammen mit Johannes Baader. Berlin.
 Der Dada 2, Dezember 1919. Hrsg. von Raoul Hausmann zusammen mit Johannes Baader.
 Berlin.
 Der Dada 3, April 1920. Hrsg. von Raoul Hausmann. Berlin.
 Raoul Hausmann, Kurt Schwitters: PIN and the story of PIN. Hrsg. von Jasia Reichardt.
 London 1962.
 Raoul Hausmann, Kurt Schwitters: PIN und die Geschichte von PIN, PIN and the story of
 PIN. Neuausgabe Deutsch und Englisch. Gießen 1986.

B. Film- und Tonaufnahmen

- Raoul Hausmann: Poèmes phonétiques. CD. Hrsg. von KAON und Musée Départemental de
 Rochechouart, bearbeitet von Christophe Désiré und Cédric Peyronnet. Dezember 1997.
 Rochechouart, Limoges.
 Dada Manifeste. Ein Alphabet des deutschen Dadaismus. Hergestellt vom Institut für Film
 und Wissenschaft. Buch: C. Caspari, Regie: Helmut Herbst. [Hamburg] 1969.
 Pierre Bernotte und Raoul Hausmann: L'Homme qui a peur des bombes. Limoges 1957.

C. Weitere Quellen

- Sarane Alexandrian: L'Aventure en soi. Paris 1990.
 Johannes Baader: Paul Scheerbarts Leichenbegräbnis in Lichterfelde. Erstdruck in: Das
 Bordell: eine groteske Publikation. Hrsg. von Fried-Hardy Worm. Berlin 1921. Vgl.:
 Höch. Lebenscollage, Band II, 2. Abtlg., 1995, S. 74. Wiederabdruck in: Über Paul
 Scheerbart III, 1998, S. 726-727.
 Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit. Zürich 1992. Zuerst erschienen: München/ Leipzig 1927.
 Hugo Ball: Gesammelte Gedichte. Zürich 1963.
 Rudolf Blümner: Ango laïna. In: Der Sturm 12 (1921), S. 123-126.
 Rudolf Blümner: Die absolute Dichtung. In: Der Sturm 12 (1921), S. 121-123.
 Adolf Behne: Dada. In: Die Freiheit. 9. Juli 1920. Wiederabdruck in: Höch. Lebenscollage,
 Band I, 1989, S. 680-685.
 Umberto Boccioni et al.: Manifest der Futuristen. 1912. In: Der Sturm 2 (1911/12), H. 103,
 S. 822-824. Wiederabdruck in: Pörtner, Literaturrevolution, Bd. II, 1961, S. 42-47.
 Theodor Wilhelm Danzel: Die Anfänge der Schrift. Leipzig 1912.
 Alfred Döblin: Die Bilder der Futuristen. 1912. In: Der Sturm 3 (1912/13) H. 110, S. 41-42.
 Alfred Döblin: Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti. 1913. In: Der
 Sturm 3 (1912/13) H. 150/151, S. 280-282. Wiederabdruck in: Pörtner, Literaturrevolution,
 Bd. II, 1961, S. 63-69.
 Kasimir Edschmid: Über den dichterischen Expressionismus. In: Best, Expressionismus,
 1994, S. 55-67.
 Ein Dadaisten-Skandal. In: Berliner Mittagszeitung, 12. April 1919.
 Valeska Gert: Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens. Hamburg 1978.
 Valeska Gert: Katze von Kampen. Percha 1977.
 Valeska Gert: Mein Weg. Leipzig 1930.
 Raoul Hausmann et Dada. Hrsg. von Anne Clancier. In: F [Paris] 1973, H. 4.
 Raoul Hausmann et Dada à Berlin. In: Apeiros [Vaduz] 1974, H. 6.
 Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Archiv-Edition. Band I. Hrsg. von der Berlinischen
 Galerie, bearb. von Cornelia Thater-Schulz. Berlin 1989.

- Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Archiv-Edition. Band II, 1. und 2. Abt. Hrsg. von der Berlinischen Galerie, bearb. von Ralf Burmeister und Eckhard Furlus. Berlin 1995.
- Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: Ders.: Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. Frankfurt/ M. 1979, S. 461-472.
- Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara: Dada siegt! Bilanz und Erinnerung. Hamburg 1985.
- Richard Huelsenbeck, Marcel Janko, Tristan Tzara: L'admiral cherche une maison à louer. In: Dada (Ausstellungskatalog), 2005, S. 75.
- Franz Jung: Pin oder Dada, der Letzte. In: Konkret (1962), H. 6, S. 20.
- Wassily Kandinsky: Klänge. München 1913.
- Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. 10. Aufl., Bern 1980.
- Alfred Kerr: Dada. Tribüne. In: Berliner Tageblatt, 1. 12. 1919. Wiederabdruck in: Höch. Lebenscollage, Band I, 1989, S. 609-612.
- Paul Klee: Schriften. Rezensionen und Aufsätze. Hrsg. von Christian Geelhaar. Köln 1976.
- Paul Klee: Briefe an die Familie. Band 1. 1893–1906. Hrsg. von Felix Klee. Köln 1979.
- Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Hrsg. von Kurt Wölfel. Frankfurt/M. 1988.
- Stéphane Mallarmé: Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard. Faksimile. Hrsg. von Françoise Morel. Paris 2007. Erstveröffentlichung in: Cosmopolis [Paris] 6 (1897), H. 17, S. 417-427.
- Fillipo Tomasio Marinetti: Die futuristische Literatur. Technisches Manifest. 1912. In: Der Sturm 3 (1912/13), H. 133, S. 194 f. Wiederabdruck in: Pörtner, Literaturrevolution, Bd. II, 1961, S. 47-56.
- Fillipo Tomasio Marinetti: Manifest des Futurismus. 1912. In: Der Sturm 2 (1911/12), H. 104, S. 828-829. Wiederabdruck in: Pörtner, Literaturrevolution, Bd. II, 1961, S. 38.
- Fillipo Tomasio Marinetti: Tod dem Mondschein! Zweites Manifest der Futuristen. 1912. In: Der Sturm 3 (1912/13), H. 111, S. 50-51, und H. 112, S. 57-58. Wiederabdruck in: Pörtner, Literaturrevolution, Bd. II, 1961, S. 70-81.
- Fillipo Tomasio Marinetti: Supplement zum technischen Manifest der Futuristischen Literatur. 1913. In: Der Sturm 3 (1912/13), H. 150/151, S. 279 f. Wiederabdruck in Pörtner, Literaturrevolution, Bd. II, 1961, S. 56-63.
- Fillipo Tomasio Marinetti: Zerstörung der Syntax – Drahtlose Phantasie – Befreite Worte – Die futuristische Sensibilität. 1913. In: Apollonio, Futurismus, 1972, S. 119. László Moholy-Nagy: Vision in Motion. Chicago 1961.
- Christian Morgenstern: Werke und Briefe. Kommentierte Ausgabe. Bd. 3. Hrsg. von Maurice Cureau. Stuttgart 1990.
- Jes Petersen: Strontium. Briefwechsel mit Raoul Hausmann und Franz Jung. Hrsg. von Andreas Hansen. Berlin 2001.
- Poésie des mots inconnus. Hrsg. von Iliadz [Ilija Zdanévitch]. Paris 1949.
- Luigi Russolo: Die Geräuschkunst. 1913. In: Apollonio, Futurismus, 1972, S. 86-109.
- Paul Scheerbart: Der arme Engel. Künstlerlegende. In: Ders., Werke, Bd. 10,2, 1996, S. 737.
- Paul Scheerbart: Gesammelte Werke. Bd. 1-10,2. Hrsg. von Uli Kohnle u. a. Linkenheim/Bellheim 1986-1996.
- Paul Scheerbart: Ich liebe Dich! Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos. In: Ders., Werke, Bd. 1, 1986, S. 319-616.
- Paul Scheerbart: Immer mutig! Ein phantastischer Nilpferderoman mit 83 Geschichten. In: Ders., Werke, Bd. 1, 1986, S. 21-318.
- Paul Scheerbart: Jenseits-Galerie. Berlin 1907.
- Paul Scheerbart: Lesabéndio: ein Asteroïden-Roman. München 1964.
- Paul Scheerbart: Na Prost! Phantastischer Königsroman. In: Ders., Werke, Bd. 2, 1986, S. 13-111.

- Paul Scheerbart und Bruno Taut: Zur Geschichte einer Bekanntschaft. Scheerbarts Briefe der Jahre 1913 - 1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden. Hrsg. von Leo Ikelaar. Paderborn 1996.
- Lothar Schreyer: Expressionistische Dichtung. In: Best, Expressionismus, 1994, S. 170-182.
- Kurt Schwitters: Eile ist des Witzes Weile. Hrsg. von Christina Weiss und Karl Riha. Stuttgart 1992.
- Kurt Schwitters: Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus 5 Jahrzehnten. Hrsg. von Ernst Nündel. Frankfurt/M. 1974.
- Kurt Schwitters: Ursonate. Merz 24. Hannover 1932.
- Max Stirner: Der Einzige und sein Eigentum und andere Schriften. Hrsg. von Hans G. Helms. 2. Aufl. München 1969.
- August Stramm: Urtod. 1915. In: Der Sturm 6 (1915/16), H. 7/8, S. 40.
- Tristan Tzara: Pour faire un poème dadaïste. In: Dada (Ausstellungskatalog), 2005, S. 955.
- Mary Wigman: Die Sprache des Tanzes. München 1986.
- Herwarth Walden: Das Begriffliche in der Dichtung. 1918. In: Der Sturm 9 (1918/19), S. 66-67. Wiederabdruck in: Best, Expressionismus, 1994, S. 149.

II. Forschung

- Acquisitions 1992–2001. Musée d'art contemporain de Rochechouart. [Rochechouart] 2002.
- Jeremy Adler, Ulrich Ernst: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne (Ausstellungskatalog Wolfenbüttel). Weinheim 1987.
- Umbro Apollonio: Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918. Köln/Mailand 1972.
- Art and Utopia. Limited Action (Ausstellungskatalog MACBA). Hrsg. von Jean-François Chevrier. Barcelona 2005.
- Hanne Bergius: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Gießen 1993.
- Jürgen Berners, Sören Eberhardt: Die Lautdichtung Paul Scheerbarts. In: Über Paul Scheerbart II, 1996, S. 411-415.
- Otto F. Best: Theorie des Expressionismus. Stuttgart 1994.
- Jean-François Bory: Prolégomènes à une Monographie de Raoul Hausmann. Paris 1972.
- Oliver Botar: Prolegomena to the study of biomorphic modernism: Biocentrism, László Moholy-Nagy's "New Vision" and Ernó Kállai's Bioromantik. Toronto 1998.
- Gabriele Brandstetter: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt/M. 1995.
- buchstäblich wörtlich, wörtlich buchstäblich. Eine Sammlung konkreter und visueller Poesie der sechziger Jahre in der Nationalgalerie Berlin (Ausstellungskatalog Nationalgalerie Berlin). Hrsg. von Michael Glasmeier. Berlin 1987.
- Marc Dachy: archives dada | chronique. Paris 2005.
- Marc Dachy: Dada: la langue comme utopie. In: Poésure et peinture, 1993, S. 110-131.
- Marc Dachy: Journal du mouvement Dada, 1915–1923. Genf 1989.
- Dada (Ausstellungskatalog Centre Pompidou). Hrsg. von Laurent Le Bon. Paris 2005.
- Dada. Dokumentation einer Bewegung (Ausstellungskatalog Kunsthalle Düsseldorf). Hrsg. von Karl Heinz Hering und Ewald Rathke. Düsseldorf 1958.
- The Dada Painters and Poets. Hrsg. von Robert Motherwell. New York 1951.
- Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente. Hrsg. von Karl Riha und Waltraud Wende-Hohenberger. Stuttgart 1992.
- Der deutsche Spiesser ärgert sich. Raoul Hausmann 1886 – 1971 (Ausstellungskatalog Berlinische Galerie u. a.). Hrsg. von Eva Züchner. Berlin 1994.

- Reinhard Döhl: Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen? Notwendiger Vorbericht und Hinweis zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert (Erstdruck 1969). In: *Konkrete Poesie*, 1987, S. 108-138, und in: *Literatur und bildende Kunst*, 1992, S. 158-172.
- Michael Erlhoff: Raoul Hausmann, Dadasoph. Versuch einer Politisierung der Ästhetik. Hannover 1982.
- Isabelle Ewig: Retour vers le futur. Présentation de la correspondance Kurt Schwitters – Raoul Hausmann, 1946–1947. In: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* (2001) No 76, S. 20-111.
- Cornelia Frenkel: Raoul Hausmann. Künstler, Forscher, Philosoph. St. Ingbert 1996.
- Fümms bö wö tää zää Uu. Stimmen und Klänge der Lautpoesie. Hrsg. von Urs Engeler und Christian W. Scholz. Basel 2002.
- Richard Grasshoff: Der Befreite Buchstabe. Über Lettrismus. Berlin 2000 (Dissertationen Online, FU Berlin).
- Harald Hartung: Experimentelle Literatur und konkrete Poesie. Göttingen 1975.
- Andreas Haus: Der Geist unserer Zeit – Fragen an einen Holzkopf. In: *Wir wünschen*, 1995, S. 50-67.
- Helmut Heissenbüttel: Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert. In: *Konkrete Poesie*, 1987, S. 67-73.
- Werner Höfer: Vorwort. In: Gert, Kampen, 1977, S. 6-7.
- Corinna Hübner: Raoul Hausmann: Grenzgänger zwischen den Künsten. Eine Untersuchung zur Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Literatur als künstlerisches Gestaltungsprinzip in Raoul Hausmanns Werk während der dadaistischen Phase. Bielefeld 2003.
- Leo Ikelaar: Einleitung. In: Scheerbart, Briefe, 1996, S. 8-86.
- Iliadz (Ausstellungskatalog Centre Pompidou). Paris 1978.
- Delphine Jaunasse: Raoul Hausmann. L'isolement d'un dadaïste en Limousin. Limoges 2002.
- Hans-Georg Kemper: Vom Expressionismus zum Dadaismus. Eine Einführung in die dadaistische Literatur. Kronberg/Taunus 1974.
- Adelheid Koch: «Au commencement était l'optophonétique». Raoul Hausmann et le renouveau du langage sous le signe du Verseau. In: *Altérations, créations dans la langue: les langages dépravés*. Hrsg. von Anne Tomiche. Nancy 2001, S. 241-253.
- Adelheid Koch: Archives Raoul Hausmann Musée Départemental de Rochechouart. «Je suis l'homme de 5000 paroles et de 10000 formes». Rochechouart 1997.
- Adelheid Koch: Ich bin immerhin der größte Experimentator Österreichs. Raoul Hausmann, Dada und Neodada. Innsbruck 1994.
- Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht*. Hrsg. von Burckhard Garbe. Hildesheim 1987.
- Hermann Korte: Die Dadaisten. Reinbek 1994.
- Die Kunst des Zerreißens* (Ausstellungskatalog Bahnhof Rolandseck, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e. V.). Hrsg. von Siegfried Gohr, Gunda Lyken. Rolandseck 1998.
- Kurt Schwitters und Raoul Hausmann schreiben im Kino eine Oper. Hrsg. von Eva Züchner. Berlin 2001.
- Dieter Lamping: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. 2., durchges. Aufl. Göttingen 1993.
- Peter Christian Lang: Paul Scheerbarts literarischer Unsinn. In: *Über Paul Scheerbart II*, 1996, S. 273-303.
- Dieter Lehner: Individualanarchismus und Dadaismus. Stirnerrezeption und Dichterexistenz. Frankfurt/M. u. a. 1988.
- Alfred Liede: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Bd. 1.2. 2. Aufl. Hrsg. von Walter Pape. Berlin/New York 1992.
- Michael Lingner: Text-Transformationen. Exemplarische Übergangsformen zwischen künstlerischem Schaffen und begrifflichem Denken. In: *Sprache der Kunst*, 1993, S. 101-118.

- Giovanni Lista: *Dada libertin & libertaire*. Paris 2005.
- Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hrsg. von Ulrich Weisstein. Berlin 1992.
- Bartomeu Mari: *L'art sera actif*. In: Raoul Hausmann – architecte. Ibiza 1933-1936 (Ausstellungskatalog der Fondation pour l'Architecture à Bruxelles). Brüssel 1990, S. 67-94.
- Petra Metz: *Aneignung und Relektüre. Text-Bild-Metamorphosen im Werk von Marcel Broodthaers*. München 2007.
- Reinhart Meyer et al.: *Dada in Zürich und Berlin 1916 – 1920*. Kronberg/Taunus 1973.
- Reinhart Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin 2001.
- Franz Mon: *Wortschrift Bildschrift*. In: *Visuelle Poesie*, 1997, S. 5-32.
- Ingrid Mössinger: *Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext. Eine Einführung*. In: *Schrift. Zeichen. Geste*, 2005, S. 12-17.
- New Studies in Dada. Essays and Documents*. Hrsg. von Richard Sheppard. Driffield 1981.
- Frank-Manuel Peter: *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin. Eine dokumentarische Biographie*. Berlin 1985.
- Eckhard Philipp: *Dadaismus. Einführung in den literarischen Dadaismus und die Wortkunst des ‚Sturm‘-Kreises*. München 1980.
- Christopher Phillips: *Im Chaos der Mundhöhle*. In: *Der deutsche Spiesser*, 1994, S. 55-77.
- Volker Pirsisch: *Der Sturm. Eine Monographie*. Herzberg 1985.
- Poésure et peinture, „d'un art, l'autre“* (Ausstellungskatalog Musées Marseille). Hrsg. von Bernard Blistène. Marseille 1993.
- Paul Pörtner: *Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente · Manifeste · Programme*. Bd. II. Zur Begriffsbestimmung der Ismen. Darmstadt 1961.
- Manfred Pütz: *Formen moderner Gedichte*. In: *Konkrete Poesie*, 1987, S. 154-175. Erstdruck 1972.
- Raoul Hausmann. Hrsg. von Karl Bartsch und Adelheid Koch. Graz 1996 (= Dossier 10).
- Raoul Hausmann. (Ausstellungskatalog Malmö Konsthall). Malmö 1980.
- Raoul Hausmann. 1886-1971 (Ausstellungskatalog Rochechouart). Rochechouart 1986.
- Rolf Günter Renner: *An den Rändern der Bilder und der Texte. Zur Beziehung zwischen phantastischem Text und phantastischem Bild*. In: *Text und Bild*, 1990, S. 430-447.
- Karl Riha: *Anmerkungen zu einem Portrait Raoul Hausmanns*. In: *Hausmann, Am Anfang*, 1972, S. 163-170.
- Karl Riha: *Das Experiment in Sprache und Literatur. Anmerkungen zur literarischen Avantgarde*. In: *Propyläen-Geschichte der Literatur. Die moderne Welt. 1914 bis heute*. Bd. 6. Gesamtplanung und Redaktion von Erika Wischer. Berlin 1982, S. 440-463.
- Karl Riha: *fmsbwtözäu / pggiv- ...?mü. Raoul Hausmann optophonetische Poesie*. In: *Raoul Hausmann (Dossier 10)*, 1996, S. 31-44.
- Karl Riha: *Prämoderne Moderne Postmoderne*. Frankfurt/M. 1995.
- Karl Riha: *Die Sprache der Vögel. Lautgedichte und phonetische Poesie*. In: *Riha, Prämoderne*, 1995, S. 108-116.
- Karl Riha: *Übers Lautgedicht (Erstdruck 1975)*. In: *Da Dada da war ist Dada da. Aufsätze und Dokumente*. Hrsg. von Karl Riha. München/Wien 1980, S. 176-297.
- Franz Rottensteiner: *Der Dichter des „anderen“: Paul Scheerbart als Science-fiction-Autor*. In: *Über Paul Scheerbart II*, 1996, S. 259-273.
- Michael Matthias Schardt: *Nachwort zu „Ich liebe dich!“ [1988]*. In: *Über Paul Scheerbart I*, 1992, S. 180-191.
- Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900–1933*. Hrsg. von Eva Züchner. Berlin 1998.
- Volker Schlöndorff: *Von den ‚Alten‘ war sie uns die Nächste*. In: *Valeska Gert*, 1978, S. 4-7.
- Siegfried J. Schmidt: *Über die Funktion von Sprache im Kunstsystem*. In: *Sprache der Kunst*, 1993, S. 77-96.

- Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literaturhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt. Stuttgart 1991.
- Evmarie Schmitt: Abstrakte Dada-Kunst: Versuch einer Begriffserklärung und Untersuchung der Beziehungen zur künstlerischen Avantgarde. Münster/Hamburg 1992.
- Christian Scholz: Bezüge zwischen »Lautpoesie« und »visueller Poesie«. Vom »optophonetischen Gedicht« zum »Multimedia-Text« – ein historischer Abriß. In: Visuelle Poesie, 1997, S. 116-129.
- Christian W. Scholz: Sechs Sendungen zur Geschichte der internationalen Lautpoesie. DeutschlandRadio Dezember 1995, Manuskript.
- Schrift und Bild (Ausstellungskatalog Stedelijk Museum Amsterdam, Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden). Hrsg. von Dietrich Mahlow. Amsterdam, Baden-Baden 1963.
- Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock (Ausstellungskatalog Kunstsammlungen Chemnitz). Hrsg. von Ingrid Mössinger und Brigitta Milde. Köln 2005.
- Skripturale Malerei (Ausstellungskatalog Haus am Waldsee Berlin). Hrsg. von Manfred de la Motte. Berlin 1962.
- Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle (Ausstellungskatalog Centre Pompidou). Hrsg. von Sophie Duplaix. Paris 2004.
- Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien, Frankfurter Kunsthalle). Hrsg. von Eleonora Louis und Toni Stooss. Stuttgart 1993.
- Otto Stelzer: Christian Morgenstern – Avantgardist der modernen Kunst. In: Das große Christian Morgenstern Buch. Hrsg. von Michael Schulte. 2. Aufl. München/Zürich 1978, S. 178-182.
- Text und Bild, Bild und Text (DFG-Symposion 1988). Hrsg. von Wolfgang Harms. Stuttgart 1990.
- Über Paul Scheerbart I. Hrsg. von Berni Lörwald und Michael M. Schardt. Paderborn 1992.
- Über Paul Scheerbart II. Hrsg. von Michael M. Schardt und Hiltrud Steffen. Paderborn 1996.
- Über Paul Scheerbart III. Hrsg. von Paul Kaltefleiter. Paderborn 1998.
- Valeska Gert. Hrsg. von Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. Berlin 1978 (= Kinemathek 55).
- Visuelle Poesie. Text und Kritik. Sonderband. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1997.
- Christian Johannes Wagenknecht: Konkrete Poesie. In: Konkrete Poesie, 1987, S. 84-107.
- Susanne Wehde: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen 2000.
- John C. Welchmann: Nach der Wagnerianischen Bouillabaisse: Theorie und Praxis des Wort-Bildes in Dada und Surrealismus. In: Das Wort-Bild in Dada, 1990, S. 61 ff.
- Maud Westerdahl: Extrait de ‚Raoul Hausmann: L'art quand même‘. In: Raoul Hausmann et Dada, 1973, S. 45-46.
- Wir wünschen die Welt bewegt und beweglich. Raoul-Hausmann-Symposium der Berlinischen Galerie. Hrsg. von Eva Züchner. Berlin 1995.
- Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus (Ausstellungskatalog Los Angeles County Museum of Art, Schirn Kunsthalle Frankfurt). Hrsg. von Judi Freeman. München 1990.
- Eva Züchner: Quellen der Revolte. In: Der deutsche Spiesser, 1994, S. 13-32.
- Eva Züchner: Einleitung. In: Scharfrichter, 1998, S. 13-22.

Abbildungen der Gedichte und Bilder

Alle Quellenangaben sind jeweils im Text vermerkt.

Den Inhabern der Bildrechte danke ich für die Reproduktionsgenehmigung.

Abbildungen

Nr.:	Autor, Titel, Jahr
1	Paul Scheerbart: <i>Lifakûbo iba solla</i> , 1892.
2	Paul Scheerbart: <i>Kikakokú Ekorláps</i> , 1897.
3	Paul Scheerbart: <i>Osimânu! Asimênu!</i> , 1898.
4	Paul Scheerbart: <i>Luriwêpa selakârri</i> , 1898.
5	Paul Scheerbart: <i>Monolog des verrückten Mastodons</i> , 1902.
6	Christian Morgenstern: <i>Fisches Nachtgesang</i> , ca. 1895.
7	Christian Morgenstern: <i>Das große Lalula</i> , ca. 1895.
8	Christian Morgenstern: <i>Das Hemmed</i> , Ende 1897.
9	Christian Morgenstern: <i>Liebeseklärung des Raben Ralf</i> , 1898/99.
10	Christian Morgenstern: <i>Tanz-Schnaderhüpf der Giebelwinde</i> , 1898/99.
11	Christian Morgenstern: <i>Die Westküsten</i> , 1906.
12	Hugo Ball: <i>Karawane</i> , 1916.
13	Hugo Ball: <i>Gadji beri bimba</i> , 1916.
14	Rudolf Blümner: <i>Ango laïna</i> , 1921
15	Kurt Schwitters: <i>Gesetztes Bildgedicht</i> , 1922.
16	Kurt Schwitters: <i>Gedicht</i> , 1922
17	Kurt Schwitters: <i>Buchstabendichtung</i> , 1922

Fotodokumente

18	Sophie Täuber tanzt mit einer Maske von Marcel Janco, 1917.
19	Mary Wigman, tanzend, um 1919.

Texte und Bilder von Raoul Hausmann, Dokumente

Nr.:	Titel, Jahr (Technik)
20	<i>Selbstporträt</i> , 1906. (Bleistift, Kreide)
21	<i>Beethoven</i> , 1906. (Bleistift, Kreide)
22	<i>Vom Fusswaschen</i> , 1913. (Typographie, Tusche)
23	<i>Sprung aus der Welt</i> , 1918. (Typographie)
24	<i>Club Dada</i> , 1918. (Typographie / Deckblatt)
25	<i>Wald</i> (grün), 1918. (Bleistift / Entwurf)
26	<i>Dorf</i> (Mistgrube), 1918. (Bleistift / Entwurf)
27	<i>n'moum</i> , 1918. (Entwurf)
28	<i>bbbb</i> , 1922.
29	<i>rda</i> , 1918. (Holzschnitt, 1. Druckfassung)
30	<i>Ohne Titel</i> , [rda] 1918. (aquarellierter Holzschnitt / Illustration)
31	<i>Material der Malerei</i> , 1918. (Tusche und Aquarell / Einbandentwurf)
32	<i>Material der Malerei</i> , 1918. (Collage / Einbandentwurf)
33	<i>Material der Malerei</i> , 1918. (aquarellierter Holzschnitt / Einbandentwurf)
34	<i>fmsbw</i> , 1918. (Typographie)
35	<i>OFFEAH</i> , 1918. (Typographie)
36	<i>NVMWN</i> , 1918. (Typographie) in: Johannes Baader: <i>Das große Plasto-Dio-Dada-Drama</i> , 1920. (Assemblage)
37	<i>CHAOPLASMA</i> , 1923.
38	<i>l'inconnu</i> , 10. 2. 1919.
39	<i>l'Inconnu Raoul Hausmann</i> , 1919. (Bleistift)
40	<i>Gurk</i> , 1919. (Collage)
41	<i>Mynona</i> , 1919. (Collage)
42	<i>Ruest</i> , 1919. (Collage)
43	<i>dadadegie</i> , 1919.
44	<i>dadü dada</i> , 1919. (Holzschnitt)
45	<i>kp'eri um</i> , 1919.
46	<i>kp'erioum</i> , 1919. (Typographie)
47	Kurt Schwitters: <i>Merzmosaik</i> , in: <i>Merz</i> Nr. 7, Band 2, Januar 1924, S. 70.
48	<i>zigzag</i> , 15. 1. 1919.
49	<i>Seelen-Automobil</i> , 1920.
50	<i>Fiat modes</i> , 1920. (Collage)

51	Durchgepauste Kopie der Photographie der Collage <i>Fiat modes</i> .
52	<i>Sound-Rel.</i> (um 1920)
53	<i>fms pggv</i> , 1921. (Zeichnung)
54	<i>Berlin–Dresden</i> , 1921. (Zeichnung und Collage)
55	<i>D 2818</i> , 1921. (Zeichnung)
56	<i>P</i> , 1921. (Collage)
57	<i>Kupfernagel</i> , 1921.
58	<i>lausbumchen</i> , 1926. (Variante zu <i>Baumschulen</i>)
59	<i>Quadrat</i> , 1928.
60	Deckblatt von: Adrien Turel: <i>Weltleidenschaft</i> , 1940. (Aquarell / Deckblatt)
61	<i>Oiseautal</i> , 31. 7. 1946.
62	Kurt Schwitters: <i>Obervogelgesang</i> (= Super-Bird-Song), 1946.
63	„Menu No 4“. (Inhaltsangabe Care-Paket / Dokument)
64	<i>Menu No 1</i> , 1946.
65	<i>Nightmare</i> (= Cauchemar), 23. 8. 1946.
66	<i>Nightmare</i> (= <i>Cauchema</i>), 1946.
67	<i>Ohne Titel</i> , ohne Jahr. (Bleistift)
68	<i>Ohne Titel</i> [xov], 1959. (Bleistift, Collage)
69	<i>Ohne Titel</i> [fmsbw], 1963. (Gouache)
70	<i>Ohne Titel</i> [aeiou], 1964. (Gouache)
71	<i>Lettres et chiffres</i> , 1963. (Gouache)
72	<i>Dessin de lettres</i> [UUU], 1965. (Gouache)
73	<i>Ohne Titel</i> [UUU], 1966.
74	<i>Tableau-écriture</i> , 1962. (Öl auf Leinwand)
75	<i>Art</i> , 1963. (Tusche, Gouache)
76	Danzel: <i>Die Anfänge der Schrift</i> , Tafel II.
77	<i>Le signe</i> , 1963. (Gouache)
78	<i>Signes et chiffres</i> , 1965. (Gouache)
79	Danzel: <i>Die Anfänge der Schrift</i> , Tafel XXXV.
80	<i>CHLEB</i> , 1957. (Gouache)
81	<i>Écriture inconnue</i> , 1956. (Tusche, Aquarell)
82	Danzel: <i>Die Anfänge der Schrift</i> , Tafel XIX.
83	<i>Dada Raoul</i> , 1951. (Collage)

84	<i>oaoa</i> , 1965. (Collage)
85	<i>Pinaltries</i> , 1965. (Collage)
86	<i>Poule Dada</i> , 1968. (Collage)
87	<i>Ohne Titel</i> [D], 1968. (Collage)
88	<i>Carré – Rectangle</i> , 1968. (Collage, Tusche)
89	<i>décol-décol</i> , 1970. (Collage)
90	<i>K'perioum</i> , 1945. (Tusche)
91	<i>pitsu</i> , 1946. (Tusche)
92	<i>Pagaille</i> , 1957. (Tusche)
93	<i>Poème de voyelles</i> [oa oa], 1963. (Tusche)
94	<i>Phonetic Poem</i> [oa oa], 9. 2. 1965.
95	<i>Ohne Titel</i> [gh n kh], 1963. (Tusche)
96	<i>Ohne Titel</i> [MAgl], 1963. (Tusche)
97	<i>Ohne Titel</i> [kwnkn], 1963. (Tusche)
98	<i>Opossum</i> , 1946.
99	<i>Opossum</i> , 1963. (Gouache)
100	<i>Sol Oeil</i> , 1963. (Tusche, Gouache)
101	<i>L'homme-maison</i> , 1964. (Gouache)
102	<i>La Vache</i> , 1962, (Gouache)
103	<i>Dada Sauterelle</i> , 1965. (Gouache)
104	<i>Legimos</i> , 17. 11. 1968.
105	<i>Bartok</i> , 28. 2. 1966.
106	<i>fmsbw</i> [Probedruck für: <i>Poésie de mots inconnus</i>], 1948.
107	<i>fmsbw</i> und <i>Cauchemar</i> (Illustrationen in: <i>Poésie de mots inconnus</i>), 1949.

Alle Abbildungen der Werke von

Raoul Hausmann © VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Kurt Schwitters © VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Maske von Marcel Janco © VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Das Musée de Rochechouart stellte dankenswerterweise die Photos der Werke mit den folgenden Nummern zur Verfügung: 22, 46, 69, 74, 86, 87, 99 und 103.

Photos der Werke Nr.: 20, 21, 29, 30, 32, 33, 37, 39, 47, 51, 60, 63, 67, 68, 70, 71, 72, 75, 77, 78, 80, 81, 83, 88, 89 - 93, 95 - 97, 100 - 102, 106, 107 von Barbara Lindlar.