

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 50 (1970-1971)
Heft: 6

Artikel: Anarchie und Gnade : ein Hinweis auf Hugo Ball
Autor: Kaltenbrunner, Gerd-Klaus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162499>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Dauer als Wert – wie eigenartig mutet diese Feststellung an in einer Zeit, die nur an Veränderung, Bewegung, Zukunft zu denken scheint, in der das Wort «gestern» fast nur in pejorativem Sinn gebraucht wird und die Wertfrage identisch ist mit der Frage nach dem Neuen und Zukunftsträchtigen. Aber hier, meine ich, gilt, dass nicht die Zeit das Buch in Frage stellt, sondern umgekehrt das Buch an die Zeit eine Frage richtet, die für deren Wert von entscheidender Bedeutung ist: ob es im Prozess der Wandlung und Entwicklung, des Fortschritts und der Neuerung wieder möglich werde, Formen der Kontinuität zu entwickeln. Falls sich der Homo sapiens nicht grundlegend ändert, sind ihm auch in Zeiten raschen Wechsels Elemente der Dauer nötig zu einem wesentlichen Dasein.

¹Hugo von Hofmannsthal, Carl J. Burckhardt, Briefwechsel, S. Fischer-Verlag, Frankfurt a. M. 1957. – ²Carl J. Burckhardt, Max Rychner, Briefe, 1926–1965,

S. Fischer-Verlag, Frankfurt a. M. 1970. – ³Ernst Robert Curtius, Max Rychner, Briefe, Verlag Hans Huber, Bern, Stuttgart, Wien 1969.

Anarchie und Gnade

Ein Hinweis auf Hugo Ball

GERD-KLAUS KALTENBRUNNER

«*Er ist das ebenso grosse wie seltene Beispiel eines reinen geistigen Lebens.»*
Franz Blei über Hugo Ball, 1940.

Mehr als vier Jahrzehnte nach seinem frühen Tod im September 1927 gedenkt man, wenn überhaupt, Hugo Balls entweder als des Urhebers der Dada-Bewegung, die vom Zürcher Cabaret Voltaire mit der ansteckenden Hektik eines mittelalterlichen Massenwahns auf Wien, Berlin, Paris, Prag, Belgrad und andere Metropolen übergegriffen hat, oder als des späteren Freundes und ebenbürtigen Biographen Hermann Hesses. Beide Aspekte scheinen sich auf den ersten Blick kaum in einen inneren Zusammenhang zu fügen, wie es auch schwierig genug ist, ein klares Bild von der Bedeutung und dem Umfang des Ballschen Werkes zu gewinnen: nur wenige seiner

Bücher sind heute noch erhältlich, manches ist unveröffentlicht geblieben. So mag Ball den Nachgeborenen weniger als fassbare Gestalt in einem definierten Kontext denn als flüchtiges Fabelwesen aus dem Limbus erscheinen und insofern noch postum recht behalten mit seiner Tagebuchnotiz von 1915: «Es ist ein Irrtum, an meine Anwesenheit zu glauben. Alle Mühe habe ich, mir selber eine reale Existenz vorzutäuschen.» Schon zu Lebzeiten ein Abgeschiedener, der mit den gegensätzlichsten Daseinsweisen experimentiert hatte, ein gewesener Mensch, wie die Russen den Emigranten bezeichnen, war dieser von keiner Partei vereinnahmte Dichter, Dandy, Rebell und schliesslich im Geruche der Heiligkeit stehende Narr in Christo, dessen Physiognomie an einen gotischen Vaganten gemahnt, dennoch davon überzeugt, dass die Aventiuren seiner Biographie eine Abbreviatur der Geschichte seines Volkes darstellen. Er träumte von einer deutschen Secession plebis in ein Reich charismatischer Anarchie aus dem Geiste Thomas Müntzers und gab seinem letzten Buch den bezeichnenden Titel «Die Flucht aus der Zeit».

Hugo Ball wurde am 22. Februar 1886 im vorwiegend protestantischen Pirmasens als fünftes Kind katholischer Eltern geboren. Generationsmäßig gehört er zur expressionistischen Plejade. Gottfried Benn, Paul Boldt, Albert Ehrenstein, Max Herrmann-Neisse, Kurt Pinthus und Oskar Kokoschka haben mit ihm dasselbe Geburtsjahr; Ernst Bloch, Carl Einstein, Kurt Hiller, Gustav Sack und Fritz von Unruh sind ein Jahr älter; Hans Arp, Georg Heym, Jakob von Hoddis, Albert Paris Gütersloh, Georg Trakl, Arnold Zweig und der Dramatiker Reinhard Göring wurden 1887 geboren. Der zartgebaute,träumerische, altkluge, musikalische, zu Enthusiasmus und Schwermut neigende und unter der emotionalen Kargheit der arbeitsamen Mutter leidende Knabe besuchte zuerst die Volksschule, dann das humanistische Gymnasium, wo er Latein und Griechisch liebgewann. Ohne zu rebellieren, liess sich der Sechzehnjährige von seinen Eltern in eine Lederwarenfabrik stecken, wo er von der Buchführung bis zum Gerben alle Arbeiten ausführte, während er in den Nächten heimlich las und unter dem überwältigenden Eindruck der Schriften Nietzsches seinen Kinder-glauben verlor. Erst nach einem Nervenzusammenbruch konnte Ball mit zwanzig Jahren seine Gymnasialstudien abschliessen und die Universität besuchen. Im Herbst 1906 kam er nach München, das damals bereits mehr als eine halbe Million Einwohner zählte und kulturell zwischen dynastischem Klassizismus, kapriziösem Jugendstil und expressionistischem Aufbruch oszillierte. Ball studierte Philosophie, Germanistik und Geschichte. Nach einem Jahr in Heidelberg, wo er sich seine leicht gekrümmte Nase durch einen chirurgischen Eingriff gerade machen liess – um 1908 eine überaus seltene und für einen minderbemittelten Studenten sehr kostspielige Operation –, arbeitete er an einer Dissertation über Nietzsche, die Emmy Hennings,

seine spätere Frau, eine Art Dämonenweihe nannte. Trotz der nahezu vollendeten Dissertation verliess Ball 1910 die Universität, um sich, inspiriert von Nietzsches dionysischem Ästhetizismus, dem Theater zuzuwenden. Herbert Eulenberg, Carl Sternheim und vor allem Frank Wedekind wurden zu den stärksten dramatischen Erlebnissen des jungen Feuergeistes, der mit seinen akademischen Studien auch den letzten familiären Rückhalt aufgab und von nun an ständig ohne bürgerliche Sicherheit, meist in extremer Armut, leben sollte. Er ging nach Berlin, wo er die Reinhardt-Schule besuchte und bald entdeckte, dass er zum Schauspieler nicht taugte, weil er nur sich selbst überzeugend spielen konnte. Ball bildete sich zum Regisseur und wurde schliesslich 1911 vom Plauener Stadttheater engagiert. Ein Jahr später kehrte er bereits wieder nach München zurück, wo er als Dramaturg der Kammerspiele in nahe Beziehung mit Wedekind kam. Obwohl er inzwischen die schäbigen Seiten des Theaterlebens kennengelernt hatte, glaubte er noch immer fanatisch an die Möglichkeit einer «Bühne der wahrhaft bewegenden Leidenschaften», eines «jenseits der Tagesinteressen experimentierenden Theaters»: «Das Theater allein ist imstande, die neue Gesellschaft zu formen. Man muss die Hintergründe, die Farben, Worte und Töne aus dem Unterbewussten lebendig machen, dass sie den Alltag mitsamt seinem Elend verschlingen.» Das Drama bedeutete ihm «die unfassbare Freiheit»; es sollte zum Gesamtkunstwerk gravitieren, nicht den Intellekt, sondern die Leidenschaften evozieren und das Universum auf die Bühne bringen. «Das neue Theater wird wieder Masken und Stelzen benützen. Es wird die Urbilder wecken und Megaphone gebrauchen. Sonne und Mond werden über die Bühne laufen und ihre erhabene Weisheit verkünden.» Wie durch eine solche Konversion zu einem Welttheater die bestehende Gesellschaft revolutioniert werden sollte, bleibt unklar. Statt die verhasste bürgerliche Gesellschaft real zu bekämpfen, wird, als Enklave in ihr, die Kunst revolutioniert. Statt die banausischen wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse zu verändern, wird pathetisch eine bohemianistische, bestenfalls religiös-asketische «grosse Weigerung» deklariert: «Was not tut, ist eine Liga all derer, die sich dem Mechanismus entziehen; eine Lebensform, die der Verwendbarkeit widersteht. Orgiastische Hingabe an den Gegensatz alles dessen, was brauchbar und nutzbar ist.» Dieser Maxime ist Ball bis zum Ende treu geblieben, so sehr auch die Vorzeichen gewechselt haben mögen.

Bemerkenswerter als Balls damalige lyrische und dramatische Versuche, die nicht zu Unrecht vergessen sind, ist ein Bericht über eine Ausstellung futuristischer Gemälde in Dresden, erschienen in der Zeitschrift «Die Revolution» (Nr. 3, 15. 11. 1913, S. 5): «Diese Bilder zwingen das absolut Verrückte in Erscheinung. Man schreit vor Angst und Entsetzen. Diese Bilder sind das Innerste, Erschütterndste, Grandioseste, Unfassbarste, das

seit Menschengedenken gemacht worden ist ... Aktiv gewordene zerfetzte Körper tanzen, Lichtgranaten in platzender Wut, Sinfonien und Schwaden von Blut und Gold ... atemberaubende heulende Dinge, die kommen werden, die kommen werden.»

Ein Jahr darauf lernte Ball das bisher nur in effigie dargestellte Grauen im vom Weltkrieg verwüsteten belgischen Grenzgebiet kennen. Aus dem stürmischen Patrioten wurde ein glühender Antimilitarist, Pazifist und Kritiker des wilhelminischen Imperialismus. Dieser Wandel brachte auch ein Abrücken von dem expressionistischen Theaterpathos mit sich: «Es ist die Tyrannie, die die Entwicklung der schauspielerischen Fähigkeiten begünstigt. Die Höhe des Theaters steht immer im umgekehrten Verhältnis zur Höhe der sozialen Moral und der bürgerlichen Freiheit. Russland hatte vor dem Krieg ein glänzendes Theater und Deutschland stand ihm darin kaum nach.» Zerstört war nicht nur der Glaube an eine neue Menschheitskultur, sondern auch an die Relevanz der bisherigen artistischen Experimente. Wer weder zur Uniform drängte noch der nationalen Propaganda sich eingliederte, war überflüssig und abnorm. Als im Zeichen totaler Mobilisierung Bühnen, Zeitschriften, Variétés und Galerien unrentabel wurden, zeigte sich mit erbarmungsloser Drastik, wie sehr aller Atelier-avantgardismus seine gesellschaftliche Wirkung überschätzt hatte. Theaterrevolutionen und O-Mensch-Lyrik konnten nur in einer Epoche hochkonjunktureller Sekurität als welterschütternde Ereignisse verkannt werden. Ball schrieb in dieser Zeit die Zeilen: «Man wird nicht von Granaten nur zerrissen. / In meine Nächte drangen Ungeheuer, / Die mich die Hölle wohl empfinden liessen.»

Im Mai 1915 floh er mit Emmy Hennings, die er zwei Jahre vorher in München kennengelernt hatte, in die Schweiz. Der neutrale Kleinstaat war damals zur Heimstatt von Flüchtlingen aus allen kriegsführenden Ländern geworden. Allein in Zürich lebten Albert Ehrenstein, Franz Werfel, Hugo Kersten, Else Lasker-Schüler, Leonhard Frank, Ludwig Rubinier, Alfred Wolkenstein, Max Herrmann-Neisse, Theodor Däubler, Otto Flake, René Schickele, Hans Arp, Walter Serner und Tristan Tzara. Zu ihnen kamen Hugo Ball und Emmy Hennings. An anderen Schweizer Orten hielten sich Yvan Goll, Frans Masareel, Alexander Archipenko, Romain Rolland, Stefan Zweig, Hermann Hesse und Ernst Bloch auf. Im Februar 1916 war auch ein russischer Emigrant – nachdem er schon ganz Europa und die sibirische Verbannung kennengelernt hatte – aus Bern nach Zürich gekommen, wo er die meiste Zeit in der Zentralbibliothek verbrachte. Es heißt, dass ihn der Ausbruch des Krieges wie ein Keulenschlag getroffen habe. Und dennoch hatte Lenin, von dem hier die Rede ist, schon seit Jahren den Krieg als unausweichlich betrachtet und ihn auf internationalen Kongressen als Mittel zur Revolution hingestellt. «Insbesondere interessiert mich alles,

was Russland angeht. Von dort erhoffe und erträume ich mir eine Befreiung und einen Umsturz, wie er sich nur mit der französischen Befreiung 1789 vergleichen lässt. Wenn das nicht kommt, sind wir alle verraten. Ich betrachte diesen Krieg, den wir jetzt haben, durchaus nur als ein Vorspiel, als ein Morden, das seinen Sinn nur bekommen kann, wenn Russland geschlagen wird und – Deutschland verliert.» Diese einen klaren Blick für weltpolitische Perspektiven verratenden Sätze stammen nicht von Lenin, sondern aus einem Brief von Hugo Ball an seine Schwester Maria. Zur gleichen Zeit, als der russische Maxist nach Zürich kam, mietete der deutsche Anarchist einen leeren Saal in der «Holländischen Meierei», Spiegelgasse 1. Hier sollte sich – wie es in der Zürcher Presse vom 3. Februar hieß – unter dem Namen «Künstlerkneipe Voltaire ... eine Gesellschaft junger Künstler und Literaten» etablieren, «deren Ziel es ist, einen Mittelpunkt für die künstlerische Unterhaltung und den geistigen Austausch zu schaffen». Am 5. Februar 1916 wurde die bald «Cabaret Voltaire» genannte Künstlerkneipe eröffnet. Man hat dieses Datum oft als erste offizielle Manifestation des Dadaismus bezeichnet, doch sowohl aus den publizierten Tagebuchnotizen als auch den Briefen Hugo Balls geht eindeutig hervor, dass mit Ausnahme der etwas odiös klingenden Taufe auf den Namen Voltaires mit dem Cabaret ursprünglich keine wie immer geartete Provokation, gar neue extreme Form kulturellen Protests beabsichtigt war. Man dachte vielmehr an eine Lokalität à la Simplizissimus. So standen auf den ersten Abendprogrammen neben Rezitationen von Texten Voltaires, Morgensterns, Wedekinds, Kandinskys, Cendrars, Mühsams und Balls russische Wiegen- und serbische Soldatenlieder, Humoresken von Max Reger, Rhapsodien von Franz Liszt und eine Berceuse von Claude Debussy. Was die bildende Kunst betraf, so wurden Werke von Arp, Giacometti, Meili, Segall, Slodki, Picasso und anderen ausgestellt. «Es konnte den Anschein haben», hatte Ball bereits in seiner Münchner Zeit notiert, «als sei die Philosophie an die Künstler übergegangen; als gingen von ihnen die neuen Impulse aus, als seien sie die Propheten der Wiedergeburt.» Er feierte den in der neuen Malei sich inkarnierenden demiurgischen Überschwang: «Der Intellekt als eine verruchte Welt war ausgeschaltet. Paradiesische Landschaften brachen hervor. ... Die Malerei schien das göttliche Kind noch einmal auf ihre Weise gebären zu wollen. Nicht umsonst hatte sie jahrhundertelang vor dem Mythos von Mutter und Kind gekniet.» In einer diesem strahlenden ascensus entgegengesetzten Richtung bewegte sich auch Balls Cabaret Voltaire auf die Welt des Kindes zu, gleichsam in jener paradoxen, für manche gnostische Lehren bezeichnenden Umkehrung des «*itinerarium mentis in Deum*» zu einem *descensus spiritus* in eine delirierende Gegenwelt von Traum, Torheit und Trance, um dadurch, wer weiß, vielleicht von unten wieder ins verlorene Paradies heimzufinden.

Mit dem Eintritt des deutschen Medizinstudenten Richard Hülsenbeck, der zum radikal oppositionellen Kreis um Franz Pfemfert gehörte, war die harmlose Anfangsphase des Cabarets nach kaum drei Wochen beendet. «Ein undefinierbarer Rausch hat sich aller bemächtigt», schreibt Ball am 26. Februar 1916. «Das kleine Kabarett droht aus den Fugen zu gehen und wird zum Tummelplatz verrückter Emotionen.» In diesem geistigen Klima entzündete sich die zugleich kindliche und dandystische Revolte des Dadaismus. Am Anfang stehen Simultangedichte, kontrapunktische Rezitative, in denen drei oder mehr Stimmen gleichzeitig durcheinander sprechen, singen, pfeifen, brüllen, schluchzen und lachen. Es folgen «Verse ohne Worte», Lautgedichte ohne jegliche Syntax. «Wenn das Wort die erste Regierung war», wie Ball fast gleichzeitig mit den österreichischen Sprachdenkern Ferdinand Ebner und Ludwig Wittgenstein bündig notierte, dann muss der konsequente Anarchist auch die Sprache umwälzen, Sprache als Grammatik gewordene Herrschaft, untrennbar verbunden mit der Idee einer ordnenden Vernunft. Die Satzteile, selbst die einzelnen Laute werden autonom und verbinden sich zu grotesken, gelegentlich auch berückend-traumhaften Gebilden, etwa von der Art der folgenden Sprachclownerie, die Ball, mit bunter Pappe als gnostischer Hoherpriester verkleidet, im Juni 1916 zum besten gegeben hat:

*gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassasa tuffm i zimbrabim ...*

Etwas vom militanten russischen Nihilismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts brach im Dadaismus ebenso auf wie vom Geist gnostischer Absage an die bestehende schlechteste aller Welten. Wovon alle Dadaisten ausgingen, war der Zerfall der bisher gültigen Ordnung: ihre Exzesse waren ein gellender Aufschrei angesichts der den Himmel verfinsternden Giftgaschwaden, der verkohlten und stinkenden Leichenberge vor Verdun, sowohl ein pueriles Pendant *zu* als auch ein Protest *gegen* Ludendorff, Joffre, Clemenceau, Kitchener.

Das Symbol «Dada» taucht erstmals am 18. April 1916 im Tagebuch von Hugo Ball und dann in Balls Einleitung zum Almanach «Cabaret Voltaire» (erschienenen Juni 1916) auf. Nach dem Larousse Classique Illustré bedeutet Dada «cheval dans le langage des enfants», aber auch «idée favorite», also Steckenpferd. Im Oxford Dictionary wird Dada nur als «infantile sound» angeführt. Im Rumänischen – der Muttersprache von Balls Gefährten Tristan Tzara – heisst Dada «Ja, ja», während es für Deutsche, laut Ball, «ein Signum alberner Naivität und

zeugungsroher Verbundenheit mit dem Kinderwagen» ist. Als er später sein Buch «Byzantinisches Christentum» vorbereitete, gelangte er zu einer anspruchsvoller Deutung: «Als mir das Wort ‹Dada› begegnete, wurde ich zweimal angerufen von Dionysius Areopagita: D.A.-D.A.» Und für ein deutsches Wörterbuch definiert er: «Dadaist: kindlicher, donquichotischer Mensch, der in Wortspiele und grammatischen Figuren verstrickt ist.» Mehr als literaturhistorische Definitionen vermittelt dieses unentschiedene Schweben zwischen dem zum Schaukelpferdchen gewordenen Pegasus, dem Kindlich-Verspielten, ja Infantilen, der mystischen Anrede und dem Ritter von der traurigen Gestalt etwas von der verzweifelten Lustigkeit des dadaistischen regressus, in dem nicht nur ein letzter Rest apokrypher, ungeschändeter Religiosität – «den Heiden eine Torheit» –, sondern paradoxer Menschlichkeit schlechthin enthalten war, ähnlich wie in Bartoks «Cantata profana» die vox humana reiner erklingt aus der Weigerung der in Tiere verwandelten Söhne, zu Vater und Mutter zurückzukehren, als aus dem Schrei elterlicher Sehnsucht.

Nach einem Nervenzusammenbruch stürzte Ball sich noch einmal in eine ebenso kurze wie hektische Dada-Phase. Am 18. März 1917 eröffnete er in Zürich, Bahnhofstrasse 19, die «Galerie Dada», die ein Schauplatz exzentrischer Rituale gewesen zu sein scheint: «An den Soiréen aber werden hier Feste gefeiert von einem Glanz und einem Taumel, wie Zürich sie bis dahin nicht gesehen hat.» Die modernen Künstler erscheinen Ball nun als Gnostiker, die «Dinge praktizieren, die die Priester längst vergessen wähnen; vielleicht auch Sünden begehen, die man nicht mehr für möglich hält». Der Maler sei «Sachwalter der vita contemplativa», die Liturgie der Kirche «ein Gedicht, das von Priestern zelebriert wird», die abstrakte Bildkunst Zeichen eines «universalen Karfreitags»: «Das bekannte Philosophenwort ‹Gott ist tot› beginnt ringsum Gestalt anzunehmen. Wo aber Gott tot ist, dort werden die Dämonen allmächtig sein. Es wäre denkbar, dass es, so wie es ein Kirchenjahr, auch ein Kirchenjahrhundert gibt und dass auf das unsere der Karfreitag und genauer die Todesstunde am Kreuze fällt.»

Nach einem weiteren Nervenzusammenbruch übersiedelte Ball im Herbst 1917 nach Bern, wo er Ernst Bloch begegnete und Mitarbeiter, schliesslich Redakteur des republikanisch-pazifistischen Emigrantenblattes «Die Freie Zeitung» wurde. Ball datierte mit dieser Übersiedlung den Beginn seiner im eigentlichen Sinne politischen Phase, der dann 1919/20 die religiöse gefolgt sei, und seine Biographen haben diese Einteilung beibehalten. Es fragt sich allerdings, inwiefern und ob Ball überhaupt je ein politischer, sich für die Praxis der öffentlichen Angelegenheiten engagierender Mensch mit dem dazugehörigen Augenmass für Machtverhältnisse und konkrete Möglichkeiten gewesen ist. Verglichen mit Lenin, der im Hause Spiegelgasse Nr. 6 gewohnt und das gegenüberliegende Cabaret Voltaire gelegent-

lich auch besucht hat, war Ball zeitlebens ein Schwarmgeist, Träumer und Moralist, der jedesmal davor zurückbebt, wenn – wie in Russland 1917, in Deutschland 1918/19 – der von ihm ersehnte Umsturz und Neubeginn aus dem Hochflug visionärer Begeisterung zum Thema politischer Auseinandersetzungen wurde. In der Mitte zwischen seiner dadaistischen und seiner mystischen Zeit liegt die furiose «Kritik der deutschen Intelligenz», die 1919 als das erste grössere Buch von Hugo Ball erschienen ist. Gerhardt Edward Steinke attestierte ihm zurecht «a fiery brilliance, a polemical violence, an unreserved fearlessness which is worthy of his two teachers, Nietzsche and Bakunin ... It is one of the most violent and denunciatory expositions of the German mind and character that a German thinker has produced». Die gegen die Regierungen der Mittelmächte erhobene Kriegsschuldanklage wird darin auf die Geistesgeschichte der deutschen Nation seit dem Mittelalter ausgedehnt. Luther war ein nationales Unglück, indem er die von der päpstlichen Suprematie befreite Kirche dem Joch des Landesfürstentums auslieferte und die evangelische Freiheit – im Gegensatz zu Thomas Müntzer – rein geistig-geistlich verstanden haben wollte. Die von protestantischen Häusern entstammenden Intellektuellen, oft Pastorensöhnen, getragene deutsche Philosophie von Kant bis Hegel erscheint Ball als raffinierte ideologische Rechtfertigung des feudalabsolutistischen Establishments, als spekulativer Paravent herrschaftlicher Entmündigung. So wird ihm unter dem Schock der Katastrophe von 1914 bis 1918 in skandalierender, bisweilen grossartiger Einseitigkeit die deutsche Geschichte zu einer einzigen Weltverschwörung von protestantischer Theologie, philosophischem Idealismus und spätfeudalen Machtstaatsaspirationen. Auch Marx sieht er nur im Lichte des linken Chauvinismus von 1914, ebenso Lassalle, während die utopischen Sozialisten, etwa Weitling, die Anarchisten, aber auch so konervative Denker wie Schopenhauer, vor allem aber Franz von Baader positiv beurteilt werden. Ähnlich wie Hölderlins Hyperion klagt er über das aller Grazie bare deutsche Wesen, wobei im Bild der lieb- und gnadenlosen Germania Züge der herben Mutter aus Pirmasens aufscheinen, die eigens in die Schweiz gereist war, um ihren abtrünnigen Sohn der kriegsführenden Heimat zurückzugewinnen. Tief romantisch ist Balls okkisionalistische Xenophilie, seine irgendwie weibliche Einfühlksamkeit in verklärte Völker und Länder. So preist er «jene vergötternde Begeisterung, jene Zärtlichkeit, mit der französische Geister Frankreich *«Notre Dame»* und *«la douce France»* nannten», aber auch den «Geist der Freiheit, der das Gewissen des russischen Volkes seit 1825 in heftigsten Wehen geschüttelt hat», und das «Italien der Carbonari und der Freimaurerorden». Wenn auch Ball selbst seine «Kritik» mit Recht nicht als wissenschaftliche Arbeit, sondern als Streitschrift und Manifest verstanden haben wollte, so hat er in ihr dennoch mit dem Problem der Absonderung Deutschlands von West-

europe eines der grossen Themen moderner Historiographie aufgegriffen, das trotz der profunden Analysen von Ernst Troeltsch, Friedrich Meinecke und Hajo Holborn immer wieder alle geschichtlich Denkenden von neuem reizen dürfte. Kritisch anzumerken wäre, dass Ball trotz bisweilen drastisch formulierter wissenssoziologischer Einsichten den deutschen Sündenfall weniger aus gesellschaftlichen Bedingungen denn aus einer verfehlten Metaphysik erklärt, so dass eine nationale Umkehr letzten Endes nur eine Konversion zu einer neuen, besseren Metaphysik bedeutete. Hinzu kommt, dass er die kritisierten Überlieferungen nur in ihrer defizienten, ideologischen Form, nicht aber ihren utopischen, auf Besseres weisenden Gehalt analysiert. Dass sich Eichmann und Rosenberg auf Kant berufen konnten, mag als Verifikation von Balls Verdikten gegen den Königsberger Philosophen wirken. Doch auch ehrwürdigste Gestalten deutscher Résistance gegen Hitler, etwa Ernst Niekisch und Kurt Huber, waren von Kant geprägt. Dasselbe gilt für Hegel: auf ihn beriefen sich faschistische Autoren wie Christoph Steding, Karl Larenz, Giovanni Gentile und andere, aber auch einige bedeutende Antifaschisten, unter ihnen Benedetto Croce und Adam von Trott zu Solz. In seinem Rigorismus überlässt Ball vorschnell der Reaktion Gestalten und Werke, die entweder ursprünglich keineswegs reaktionär gewesen oder doch zumindest auch antireaktionär zu beerben sind. Umgekehrt gilt von Balls Pantheon, dass er darin losgelöst von realsoziologischen Voraussetzungen und politischen Implikationen nach Art einer dadaistischen Collage die einander widersprechendsten Figuren und Traditionen zu vereinigen sucht: Baader und Bakunin, Novalis, Nietzsche und Franziskus. An die Stelle des Hegelschen Gott-Staates tritt eine «demokratische Kirche der Intelligenz, an die die Verwaltung der Heiligtümer und des Gewissens übergeht», welche luftige und freischwebende Hierarchie freilich kaum als Alternative zum Machtstaat ernstgenommen werden kann. Dennoch, welch ein erstaunliches Buch, das alle Hoffnungen und Leidenschaften der expressionistischen Generation bis zur Weissglut aufleuchten lässt, in dem darüber hinaus so vieles anklingt, was uns durchaus vertraut ist: Ernst Blochs münzerisches Pathos für ein kathedralisches Reich der Freiheit, Karl Mannheims «freischwebende Intelligenz», Herbert Marcuses «grosse Weigerung», Georg Lukács' «Zerstörung der Vernunft» und Theodor W. Adornos «Negative Dialektik», in der sich die erstaunlich an Ball erinnernde Stelle findet: «Dem Einzelnen indessen bleibt an Moralischem nicht mehr übrig, als wofür die Kantische Moraltheorie, welche den Tieren Neigung, keine Achtung konzediert, nur Verachtung hat: versuchen, so zu leben, dass man glauben darf, ein gutes Tier gewesen zu sein.»

Während Becher, Herzfelde, Grosz, Tzara und Breton durch ihre zumindest zeitweilige Option für den Kommunismus in die Politik fanden, wandte sich Ball, ausgehend von einem noch dogmenfreien, anarchisch ver-

standenen Christentum, immer mehr dem Katholizismus zu. Nachdem er im Februar 1920 Emmy Hennings standesamtlich geheiratet hatte, kehrte er im Juli desselben Jahres in Flensburg, der Geburtsstadt seiner Frau, nach Jahrzehntelanger Entfremdung wieder zur katholischen Kirche zurück, die dem Ruhelosen die einzige Heimat wurde. Der mystische Katholizismus, zu dem er konvertierte, war vielleicht nur ein getaufter Dadaismus, ein Aufstieg von den niederen Weihen rebellischer Gnosis zu den seraphischen Sphären des Dionysius Areopagita, die er in seinem reifsten Buch «Byzantinisches Christentum» (1923) verherrlichte. Mit Emmy Hennings lebte er abwechselnd im Tessin, in Deutschland und Italien, ständig in Armut, oft nahe am Verhungern, angewiesen auf die Hilfe von Freunden, vor allem von Hermann Hesse. Gedichte aus dieser Zeit erinnern bisweilen an die exotischen Märchenbilder des Zöllners Rousseau. Ähnlich wie sein Namenspatron Hugo von St. Viktor die Mystik des Herzens gegen den Geist des scholastischen Rationalismus verteidigt hatte, verschrieb auch Ball sich bis zu seinem Tode in San Abbondio am 14. September 1927 der Welt religiöser Einweihung und Disziplin.

Während er im «Byzantinischen Christentum» seinen eschatologischen Spiritualismus zur ekstatischen Hierarchie der Mönche, Asketen, Priester, Engel, Erzengel, Seraphim und Cherubim stilisierte, begann im Russland Lenins eine sozialrevolutionäre Intelligentsia, den traditionellen byzantinischen Messianismus säkularisierend, einen ganzen Kontinent umzuwälzen. Lenin und Ball, die Emigranten in der Spiegelgasse, waren beide Intellektuelle: der Strategie des Weltbürgerkriegs, der nach einem Wort von Georges Sorel mit seinem unerbittlichen, stets praxisbezogenen Rationalismus die Geschichte «forcieren» sollte, und der vom Anarchismus kommende Träumer einer «küssenden Verbrüderung von Mensch, Tier und Pflanze», dem nichts ferner lag, als bewusst Geschichte zu machen. Gegenüber dem politischen Pathos, die Welt durch Tat zu verändern, vertrat Ball die Absage an Wille und Macht und Tat, die in der Ikone des sprachlos-trauernden Christophoros Kynocephalos, des heiligen Idioten mit der Hundeschnauze, sakrosankt gewordene Bruderschaft querweltein im Kreuzzeichen des Widerspruchs.

«Bevor Dada da war, war Dada da», meinte Jean Arp auf die Frage nach dem Anfang dieser Revolte, und ähnlich äusserte sich Marcel Janco: «Dada besteht und wird solange bestehen, wie der Geist der Verneinung das Ferment der Zukunft in sich schliesst.» In diesem Sinne mag auch der heitere Ernst von Hugo Balls Epitaph verstanden sein:

*Der gute Mann, den wir zu Grabe tragen,
Sieht wachsen aus und scheint erstarrt zu sein.
Doch war er so verliebt in allen Schein,
Dass man sich hüten muss, ihn tot zu sagen.*