

Aus:

OLIVER RUF

Zur Ästhetik der Provokation

Kritik und Literatur nach Hugo Ball

Oktober 2012, 364 Seiten, kart., 35,80 €, ISBN 978-3-8376-2077-1

In der Proklamation ästhetischer Provokation haben die modernen Ästhetiken der Avantgarde die potenzielle Realisierung der Autonomie von Kunst wie von Literatur gesehen. Insbesondere Hugo Balls Schriften belegen diese zentrale kunst- und literaturtheoretische These; ihre Lektüre entwickelt in Konfrontation mit für sie zentralen, weiter reichenden Theoremen eine Vorstellung und Interpretation der ästhetischen ›Formation‹ von Kritik und Literatur. Oliver Ruf zeigt, dass das damit verbundene provozierende Potenzial einen Akt der Kollision innerhalb der Moderne impliziert, der schließlich auch den Weg für eine Nobilitierung der ›post-modernen‹ Diskurse der Gegenwart bereitet hat.

Oliver Ruf (Prof. Dr. phil.) lehrt Textgestaltung an der Fakultät Digitale Medien der Hochschule Furtwangen University.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2077/ts2077.php

Inhalt

Einleitung | 9

ERSTER TEIL: ZUR ÄSTHETIK KRITISCHER KOLLISSION

1. Das sich selbst ›verzehrende‹
ästhetische Subjekt | 39

2. Der Begriff ästhetischer Kritik | 65

a) »Nullität« und Zergliederung
des Kunstwerks | 73

b) ›Spiegel-Effekt‹, ›Zerschneidung‹ des Kunstwerks
und ›kritische Haltung‹ | 82

3. Innerlichkeit und Psychologie | 101

a) »Innerer Klang« und
»innere Notwendigkeit« | 107

b) »Psychologietheater« und
»therapeutische Ästhetik« | 128

c) ›Neue‹ Kunst | 144

ZWEITER TEIL: KONKRETISATION DER KRITIK

1. Ästhetische Spielerfahrung | 169

- a) ›Rhetorische‹ Avantgarde | 172
- b) Literarisches ›Spielzeug‹ | 182

2. Performativität und Sprache | 201

- a) Auftritt und ›Affekt‹ | 207
- b) ›Anarchismus‹ der Sprache | 221
- c) ›Mystische Introspektion‹ | 234

3. Kritische ›Praxis‹ | 251

- a) Die »Waffe« der Kritik | 258
- b) »Lebensumschwungkraft« | 273
- c) »Konversion[en]« | 283

4. Der ›Ort‹ der Kritik | 301

Dank | 317

Literaturverzeichnis | 319

Einleitung

»Große Kritik ist denkbar nur als integrales
Moment geistiger Strömungen [...].«
THEODOR W. ADORNO

Auf die Möglichkeit, dass Kritik und Literatur eine ästhetische¹ Formation bilden können, die es gestattet, sich zu einem Gegenstand der Kunst wie einem literarischen Text in einer Weise zu verhalten, in der es um den Prozess geht, diesen von etwas anderem zu scheiden² und wertend zu beurteilen,³ diese ›Dinge‹ mit-hin gesondert hinzustellen, hat Hugo Ball in seinem »bedeutenden Konzept-Tagebuch«⁴ *Die Flucht aus der Zeit* reagiert. Ausgangspunkt seiner Idee bilden

-
- 1 Diese Begriffsverwendung ist kongruent mit Rancière, *Das ästhetische Unbewusste*, 9. Ästhetik bezeichnet so einen Modus des Denkens, der sich anhand von Gegenständen der Kunst entfaltet und sich bemüht zu sagen, inwiefern sie Gegenstände des Denkens sind; sie ist ein spezifisches geschichtliches Regime des Denkens der Kunst, eine Idee des Denkens, der zufolge die Gegenstände der Kunst Gegenstände des Denkens sind. Nicht übersehen wird, dass der Begriff der Ästhetik auf Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* ebenso zurück verweist wie auf Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft*.
 - 2 »Schließlich existiert die Kritik nur im Verhältnis zu etwas anderem als sie selbst: sie ist Instrument, Mittel zu einer Zukunft oder zu einer Wahrheit, die sie weder kennen noch sein wird, sie ist ein Blick auf einen Bereich, in dem sie als Polizei auftreten will, nicht aber ihr Gesetz durchsetzen kann.« (Foucault, *Was ist Kritik?*, 8.)
 - 3 Ein erstes Indiz für diesen Umstand gibt die Wortherkunft von ›Kritik‹ aus dem lat. *criticus* bzw. dem griech. *krínein* = scheiden, trennen; entscheiden, urteilen. Zur Auslegung der Wortbedeutungen s. u.a. Bittner, »Kritik und wie es besser wäre«, bes. 134-138.
 - 4 Kling, »›Liebling, soeben ist die Maschine angekommen‹«, 218. Zum Status von Balls ›Tagebuch‹ s. u.a. auch Wenzel White, *The Magic Bishop*, 179-188.

keine inhaltlichen, sondern formale Überlegungen: Während er am 13. August 1916 festhält, »bei der Sprache« müsse »die Läuterung beginnen« und die Imagination »gereinigt werden«, nicht durch Verbote, »sondern durch einen strengeren Umriß im literarischen Ausdruck«, ⁵ heißt es zum 16. August 1916, die Sprache »als soziales Organ« könne zerstört sein, ohne dass der Gestaltungsprozess zu leiden brauche; ja es scheine, »dass die schöpferischen Kräfte sogar gewinnen.« ⁶ Ball gibt an dieser Stelle Hinweise auf die spezifische Konzeption eines kritischen Ausdruckswillens, der seine Motivation aus der Infragestellung sprachlicher Mittel und der Wahrnehmung einer gesellschaftlichen Aufgabe zu schöpfen vermag; ins Visier genommen wird dadurch zugleich das Projekt einer Literatur, deren Vertreter, wie Ball schreibt, »das Wort um seiner selbst willen« ⁷ pflegen, was keineswegs negativ gemeint ist. Die Kritik, sagt Ball, solle vor allem diese Literatur »ins Auge fassen und aus der Syntax aufs Ganze schließen.« ⁸ Die »(literarische) Stilisierung der Tatsachen«, d.h. »ihre Aufnahme in eine persönliche Form«, sei wichtiger als die »interessanteste, aber formlose Konklusion der Tatsachen selbst.« ⁹

Balls Annahme, dass ein logisch gebauter, verstandesmäßiger Satz »zuliebe des Wortes« preis gegeben werden und demnach auch auf ein Werk verzichtet werden könne, das »nur mittels Gruppierung von Sätzen in einer logisch geordneten Syntax möglich ist«, ¹⁰ soll hier (vorerst) weniger interessieren als die theoretischen Implikationen seiner kritischen Ästhetik von Literatur und deren Poetik der Form. ¹¹ Diese wird fassbarer, nähert man sich jenen Gedanken, in denen Ball

5 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 112. Ich zitiere Balls Werke nach den greifbaren, einschlägigen Ausgaben, ggf. – soweit bis zur Fertigstellung dieser Arbeit vorliegend – nach der Werkausgabe; liegt keine Ausgabe vor, erfolgt das Zitat nach dem Erstdruck.

6 Ebd. Indem Ball hier zunächst »die Sprache« in den Mittelpunkt seiner Überlegungen stellt, wird damit zugleich auch auf die Auffassung von Avantgarde als »epochales Programm literarischer Kommunikation der Moderne« verwiesen. S. dazu Böhringer, »Avantgarde«; Fischer, »Avantgarde«.

7 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 113.

8 Ebd., 114.

9 Ebd. Die Betonung der Formkategorien hat etwa auch Roland Barthes stark gemacht (vgl. etwa Pany, »Roland Barthes als Literaturkritiker«, 181, 183); Barthes' *Theorie* wird – nicht nur deshalb – in der vorliegenden Arbeit an zahlreichen Stellen näher zu betrachten sein.

10 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 101.

11 Zur Radikalisierung der »seit der Zeit um 1800 im Zentrum des ästhetischen Bewusstseins stehende[n] Überzeugung, dass über den Wert einer Dichtung nicht deren Sinn

das ausführt, was er unter dem Kunstprodukt schlechthin und dessen Urheber an sich versteht. Einen Anhaltspunkt bietet eine Stelle in Balls Essay *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, wo er eine für diesen Kontext wichtige Unterscheidung zwischen Inspiration, Stil und Persönlichkeit trifft. Ball fragt, um eine Bestimmung des ersten Begriffs, »Inspiration«, anzustoßen:

Wer ist der Künstler? Wie kommt das Kunstwerk zustande? Geben dem Dichter die Götter ein oder die Dämonen? Worin ist das ›Genie‹ begründet? Worin das sogenannte ›Schaffen‹? Wer schafft und kreiert? Gott oder die Menschen? Ist die Kunst im Individuum beschlossen, in seinen Instinkten etwa, im Unbewußten, oder in einer Über- und Unterwelt? So daß, um dies vorwegzunehmen, die Kunst, wenn sie schon den letzten Wert darstellt, doch vom Produzierenden vielleicht gar nicht ausgeht, sondern der Mensch nur, wie die Scholastik sagte, die *causa efficiens*, keineswegs aber der Schöpfer seiner Leistung ist?¹²

Mit Balls Begriff der Inspiration lässt sich, wie Benjamin sagen würde, die durch die Wertung von Kunstwerken »als Gegenstände kontemplativer Versenkung«¹³ generierte Infragestellung einer Einheit von künstlerischer Eingebung und Produktion bezeichnen;¹⁴ er impliziert in diesem Zusammenhang eine Selbstkritik à la Nietzsche,¹⁵ die Ball im Übrigen als (Sprach-)Künstler und zugleich als Kriti-

oder thematischer Gehalt, sondern deren ›Form‹ [im Sinne Schillers] entscheidet und dass die mittels der Sprache transportierte ›Bedeutung‹ [im Sinne Moritz'] gegenüber der Kunstgestalt der sprachlichen Elemente zurückzustehen hat«, s. Brokoff, *Geschichte der reinen Poesie*, hier 507.

12 Ball, »Der Künstler und die Zeitkrankheit«, 103.

13 Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, 37f.

14 Der hier angedeutete und im weiteren Verlauf der vorliegenden Ausführungen noch häufiger aufzugreifende theoretische Bezug zwischen Ball und Benjamin (auch als Leser Balls) gewinnt vor dem bekannten biographischen Hintergrund beider an Evidenz. S. dazu Benjamin, »Verzeichnis der gelesenen Schriften«, 443; Scholem, *Walter Benjamin*, 101; dazu auch Schlichting, »Hugo Ball Chronik«, 31; Brüggemann, *Walter Benjamin*, 162. Dazu insgesamt ausführlicher Kambas, »Ball, Bloch und Benjamin«; Freeman, »Ernst Bloch and Hugo Ball«.

15 »Kritisch wird [Nietzsches] Vorgehen immer dadurch sein, dass [...] diese Erzählungen die bestehenden Verständnisverhältnisse des betroffenen Selbst in Bewegung bringen und erschüttern, vielleicht sogar zersetzen. Dieser Angriff auf das Selbst von sich selbst kann einem Wesen, dem es um sich selbst geht, nicht gleichgültig sein.« (Saar, *Genealogie als Kritik*, 156.)

ker übt, und zwar am gesellschaftlichen Teilsystem Kunst.¹⁶ Balls Anspruch ist es, »das Selbst auch semantisch aus der aporetischen Lage zwischen (vorgeblich) immanenten Subjekt vs. transzendente[m], ›anderen‹ Subjekt zu befreien.«¹⁷ Zuzustimmen ist dem Befund, dass Balls intellektuelles Engagement ohne das Prinzip der Selbstkritik nicht denkbar erscheint: »Das Selbst sei weder in den moralischen Egoismus noch in eine einsame denkende Einzelseele mit immanenten Bewusstsein ›einzuschnüren‹.«¹⁸

Den zweiten Begriff, »Stil«, fasst Ball, indem er ihn die »Einheit der Kunstleistung« nennt und in Verbindung bringt mit einem einerseits fremdbestimmten, andererseits eigengesetzlichen Geschehen, bei dem Individualität und Regelkonformität einander gegenüber stehen:

Gibt es einen angeborenen Stil, oder sind alle Einzelwesen nach ihrer Seinsseite begründet in einem einheitlichen Plan und Entwurf, der ihnen die Besonderheit zuweist nach Maßgabe ihrer Möglichkeiten? Ist die Menschenseele einzigartig und unveränderlich, oder unterliegt sie einem gestaltenden Gesetz? Je nachdem die Antwort gegeben wird, gibt es einen individuellen, autonomen Stil und eine individuelle Stilmetaphysik, oder es herrschen traditionelle, gemeinsame, schulmäßige Begriffe. Der interessante Streit über Nachahmung (Nachfolge, Gehorsam) und Originalität (natürliche Eigenart, Willkür), [...] lebt hier wieder auf.¹⁹

Die Thematisierung der hier aufgeworfenen Diskussion um eine Individualität des Ästhetischen ist für Ball schließlich kurz geschlossen mit dem dritten Begriff, der »Persönlichkeit«, dessen ursprünglicher Charakteristik als Mime bzw. Nachahmer er die »magische Identifikation mit einem kreativen übermenschlichen Wesen«, das »den Menschen, der vorher nur Sinn und Materie war, im Innersten prägt und erhöht«, zur Seite stellt.²⁰ Eine solche »magische« Identifizie-

16 S. dazu Bürger, *Theorie der Avantgarde*, 43. Ball zielt damit – wie die Ästhetik der historischen Avantgarde überhaupt – auf eine Überwindung der konventionellen Werkesthetik durch Überführung der »Institution Kunst« (ebd., 13) in allgemeine Prozesse sozialer Produktion. Vgl. Stöckmann, »Ästhetik«, 489. Zu Bürgers Avantgarde-Theorie s. auch Lüdke (Hg.), *›Theorie der Avantgarde‹*, sowie außerdem auch R. Kühn, »Überlegungen zum Thema ›Avantgarde‹ aus literaturwissenschaftlicher Sicht im Rückblick auf ein Vierteljahrhundert«.

17 Zehetner, *Hugo Ball*, 105.

18 Ebd.

19 Ball, »Der Künstler und die Zeitkrankheit«, 103.

20 Ebd., 104.

nung von Kunst und Künstler verweist zum Einen auf den »Anspruch radikal ästhetischer Subjektivität auf absolute Emanzipation von der Tradition«, zum Anderen aber auch auf das »Ende des ästhetischen Subjekts« als Anfang jenes Prozesses der Selbstkritik, »der eben auf eine andere Verfasstheit von Subjektivität, auf deren Rekonstitution und ›Auferstehung‹ sich richtet.«²¹ Ball führt aus:

Wie ist das Wort *persona* abzuleiten? Daß es ursprünglich das Abbild der Götter und die Maske des antiken Theaters bedeutet, gibt keine Lösung. Ist der Maskenträger aktiv mit *personare* oder passiv mit *personari* in Beziehung zu setzen? Die Maske des griechischen Theaters hatte ein Schallrohr, durch das der Schauspieler zum Publikum sprach. Der Mime, der hohe Töne von sich gibt, könnte als Persönlichkeit gelten. [...] Sehr im Gegensatz zu diesen beiden Auffassungen steht indessen eine dritte, die den Begriff der Maske auf das ganze Kleid, auf den Überwurf bezieht und an die magische Auffassung dieses Überwurfs bei den Alten erinnert (das Löwenfell des Herakles, das Seelenkleid des Gnostikers). Die Tier- oder Göttermaske prägt danach den Kern des Helden, der die höhere oder die physisch stärkere Person anzieht.²²

Die zitierten Textstellen Balls führen zu einer zentralen Frage: Wenn man über Inspiration, Stil und Persönlichkeit in der angedeuteten Weise reflektiert, rückt die Suche nach einem Modell zur Evokation des Ästhetischen in den Vordergrund.²³ Diesem kann nur eine Theorie genügen, die das Modell einer Haltung zur Kunst fundiert. Dabei bezeichnet das Zentrum dieses Modells, so meine Hauptthese, der Begriff der Provokation.²⁴ Er formuliert denjenigen Zug künstle-

21 C. Schmidt, *Die Apokalypse des Subjekts*, 7, 9.

22 Ball, »Der Künstler und die Zeitkrankheit«, 104.

23 Vgl. Schlichting, »Anarchie und Ritual«, 57. Zur Auffassung des ›Ästhetischen‹, wie sie hier (wiederum auch in Beziehung auf Kant sowie auf, wie noch zu zeigen ist, Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung*) relevant wird, s. auch Man, »Ästhetische Formalisierung«, 206: »Doch was in diesem Zusammenhang [...] *ästhetisch* genannt wird, ist keine selbständige Kategorie, sondern ein Prinzip der Verbindung zwischen verschiedenen Vermögen, Tätigkeiten und Formen der Erkenntnis. Was dem Ästhetischen seine Kraft und damit seinen praktischen, politischen Gehalt gibt, ist die innige Verbindung, die es mit dem Wissen und jenen epistemologischen Implikationen unterhält, die immer im Spiel sind, wenn das Ästhetische am Horizont eines Diskurses erscheint.«

24 Diese These ist in der Forschung bereits angedeutet worden (etwa in Plumpe, »Avantgarde«, 12; s. u.a. auch Delabar, »In der Karawanserei«: »Provokation ist eines der

rischen ›Handelns‹, der angestrebt wird als Mittel, die ästhetische Immanenz zu durchbrechen:²⁵ für Benjamin – in der Erscheinung als ›Schock‹ – ein Problem der Moderne überhaupt.²⁶ Provokant ist demnach das Ästhetische, sofern es nicht den Charakter einer ästhetischen Norm erhält, sondern sie durchbricht. In seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* beschreibt Hegel diese Situation theoretisch, da sich diese »in ihrer Bestimmtheit zu Gegensätzen, Hindernissen, Verwicklungen und *Verletzungen*« differenziere, »so dass sich das Gemüt durch die ergriffenen Umstände veranlasst fühlt, notwendig gegen das Störende, Hemmende, das sich seinen Zwecken und Leidenschaften entgegenstellt, zu *agieren*.«²⁷ In diesem Sinne gehe die »eigentliche Aktion erst an, wenn der Gegensatz herausgetreten« sei, »den die Situation enthielt«; indem nun aber die »kollidierende Aktion eine entgegenstehende Seite« verletze, rufe sie »in dieser Differenz die gegenüberliegende angegriffene Macht gegen sich auf«, und »mit der *Aktion*« sei »dadurch unmittelbar die *Reaktion* verknüpft.«²⁸ Im Provokationsmodell des Ästhetischen werden mithin Kunst-Produzent und -Rezipient buchstäblich herausgefordert,²⁹ sich zu sich selbst, zum Kunstwerk wie zum ›Kunstsystem‹³⁰ permanent zu verhalten. Das Provokationsmodell des Ästhetischen sieht in der aktiven Tat das

zentralen Momente des Dadaismus, und provozierend hat er gewirkt«); sie wurde aber noch nicht in letzter Konsequenz diskutiert.

- 25 Vgl. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, 108. Die Kunst steht damit, so der Blickwinkel der vorliegenden Studie, zwischen Immanenz und Transzendenz und damit in einer romantischen Tradition, die sowohl für Ball als auch für die unterschiedlichen Begriffskontexte eine zentrale Stellung einnimmt, indem diese Differenz »durch ihre Dezentrierung die Vorläufigkeit aller Deutungsakte bewußt hält.« (Petersdorff, *Mysterienrede*, 218.)
- 26 Vgl. Benjamin, »Über einige Motive bei Baudelaire«, bes. 206f. Zur Unterscheidung von Avantgarde und Moderne s. u.a. Plumpe, »Avantgarde«. S. außerdem auch Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne*.
- 27 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 258.
- 28 Ebd.
- 29 Vgl. die Begriffsherkunft von griech. próklesis = Herausforderung.
- 30 »Die moderne Selbstbeschreibungsgeschichte des Kunstsystems von der Romantik über die Avantgarde bis zur Postmoderne läßt sich unter diesem Gesichtspunkt zusammenfassen – als Variation zu einem Thema. Es geht in all diesen Fällen um die Behandlung der Vergangenheit in einem autonom gewordenen Kunstsystem.« (Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, 489.)

Medium des Protests gegenüber der allgemeinen »proteischen Gesamtanlage«³¹ der Kultur, die Instanz einer kompromisslos vollzogenen Kritik in Aktion.³²

Auf diese Bestimmung bezieht sich die vorliegende Untersuchung, die sich dem »die Sinnlichkeit transzendierenden Provokationsgestus«³³ Balls und dessen »revolutionäre[n] Züge[n]«³⁴ stellt, wenn im Folgenden die Formation von Kritik und Literatur analysiert werden soll. Da erstgenannte, wie sich zeigen wird, unscharf und daher schwierig zu fassen ist, bedarf es einer Erklärung des Begriffs der Kritik, der seine durch die Ausdifferenzierung von Schreibweisen und Diskursen generierten theoretischen Gefüge beschreibt und für das vorzustellende Konzept ästhetischer Provokation anschließbar ist;³⁵ zugleich bedarf es dabei aber auch einer Erläuterung des Begriffs der Literatur, wie er ausgehend von diesen Theoremen zur Geltung gebracht werden kann. Denn die Literatur erscheint hier als ein Begriff derjenigen Erfahrung, die ihren Gehalt erst aus der Dringlichkeit einer ästhetischen Provokation im Geiste jener Kritik gewinnt.

Die Analyse der Formation von Kritik und Literatur erfolgt vor einem jüngeren Befund kulturtheoretischer Forschung, der – allgemeiner – Kritik und Kunst als »Schlüsselbegriffe der Moderne« identifiziert, »die durchaus widersprüchliche Horizonte von Sinnstiftung und Wertorientierung innerhalb bürgerlich-liberaler Gesellschaften anzeigen«: »Einerseits stehen sie für große Motivationsressourcen, andererseits für etwas Vages, Unsicheres und das letztlich Nicht-

31 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 17.

32 S. dazu auch Schröder, »*L'art est mort*«, 127.

33 Guerra, »Giovanni Papini und Hugo Ball«, 86.

34 Döhl, »Dadaismus«, 728.

35 S. dazu auch Draxler, *Gefährliche Substanzen*, 27: »Was nun die Kritik betrifft, so verändert die Annahme einer, dem Gegensatz von Idealismus und Antiidealismus zugrunde liegenden, substanziellen Ordnung der Kunst vor allem ihren gesellschaftlichen Ort. Sie befindet sich nicht mehr von vornherein auf der »richtigen«, der Ideologie gegenüber liegenden Seite, vielmehr scheinen die ideologischen Formationen quer zu einer solch polaren Aufteilung der Welt zu stehen und auch vor ihr selbst nicht Halt zu machen. Kritik, und mit ihr die antiidealistische Tradition, muss deshalb nicht desavouiert oder gar aufgegeben werden im Sinne einer postpolitischen Genügsamkeit. Ganz im Gegenteil wäre die Kritik eher gefordert, ihren eigenen Anteil an der Herstellung und Aufrechterhaltung dieser Ordnung zu reflektieren und Perspektiven der Konfrontation zu entwickeln« – im Sinne der Provokation, wie sich hinzufügen ließe. Eine Auseinandersetzung mit Draxler bietet hierbei Kastner, »Zur Kritik der Kritik der Kunstkritik«.

Einlösbare der eigenen Ansprüche.«³⁶ Bereits seit dem späten 18. Jahrhundert, einem Zeitpunkt, der für die vorliegende Untersuchung immer wieder relevant werden wird, haben beide Begriffe einen »gravierenden Wandel ihres Bedeutungsspektrums im Sinne einer substanziellen Aufladung ihrer Gegenstandsbe-
reiche erlebt, der ihnen erst die Fähigkeiten für diese besonderen modernen Auf-
gaben ermöglichte« – d.h. »sie haben sich zu selbst- und letztbegründeten Ein-
heiten erhoben, und darauf aufbauend, sehr effizient ihre jeweils eigenen Milieus
ausgebildet.«³⁷ Gleiches für Kritik und Literatur herauszustellen, soll mit ent-
sprechender theoretischer Umsicht aufgezeigt werden, gerade weil auch diese
beiden ›Einheiten‹ (und ihre Milieus) ebenfalls aufeinander bezogen bleiben, in
Anziehung und Abgrenzung voneinander.³⁸

Die Formulierung des für die Bestimmung der Formation von Kritik und Li-
teratur und ihren theoretischen Diskurs zentralen Axioms der ästhetischen Pro-
vokation führt zu einer der konstantesten Ausrichtungen von Balls Arbeit, deren
Auslegung in einer ersten Variante davon ausgeht, dass es nicht zwangsläufig
Balls Absicht war, im Zuge seiner künstlerischen und philosophischen Versuche
ein absolutes, seinsautonomes Kunstwerk zu schaffen, und deshalb, was das lite-
rarische Kunstwerk anbelangt, auffordert, den Text von jedem Inhalt zu lösen;
diese Variante sieht Balls Bestreben vielmehr gerade in der Kritik einer solchen
Kunstwerkidee unter dem Postulat der Destruktion, und zwar in negativer wie
aggressiver Bezogenheit auf den Zustand der Gesellschaft: Ball wollte »die The-
orien«, wie es in seinem Tagebuchnotat vom 5. März 1916 heißt, »immer auf
den Menschen anwenden, und sich nicht in die Ästhetik abdrängen lassen.«³⁹ Ei-
ne zweite Variante hebt die nach- und nebeneinander zu Bezugspunkten für eine
den herrschenden Tendenzen zuwiderlaufende Konzeption der europäischen In-
telligenz für Balls Aktualität hervor: Sie sei kein blasses Produkt rein theoretischer
Synkretismen; sie verbinde den historischen Entwurf mit gelebter Kritik.⁴⁰

Beide Varianten sehen in Balls von unerwarteten Neuorientierungen⁴¹ ge-
prägten Arbeit eine mit diesen »Sprüngen, Rissen und Widersprüchen«⁴² doch
vereinbare Konstante: Hugo Balls Ansätze konvergieren im Prinzip der Sprach-

36 Draxler, *Gefährliche Substanzen*, 7.

37 Ebd., 7f.

38 Vgl. ebd., 8.

39 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 84.

40 S. zur ersten Variante Hohendahl, »Hugo Ball«, 748; zur zweiten Schlichting,
»Nachwort« [zu: Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit*], 467.

41 Vgl. Wacker, »Einführung«, 8.

42 Meyer/Schütt, »Nachwort«, 91.

kritik⁴³ – allerdings in dem Verständnis, dass dabei zwischen einer Kritik an der Sprache und einer Kritik an den Sprechern im Namen dieser Sprache zu unterscheiden ist, dass Ball im Vertrauen auf die Kraft der Sprache diese auseinander nimmt, »um sie denen zu entwinden, die ihr Gewalt antun.«⁴⁴ Die Bedingung dafür, in Balls Arbeit den Ausdruck von Kritik an Sprache als »Organ (Instrument) von Tun und Leiden, Hören und Sagen, Aufnehmen und Mitteilen«⁴⁵ zu sehen, kann nur der Nachweis sein, dass ihre scheinbare Diskontinuität sich letztendlich auflösen lässt. Der vorliegende Versuch einer Rekonstruktion ästhetischer Provokation vermag daher eine doppelte Aufgabe zu lösen: Indem er deren Züge demonstriert, erlaubt er es zugleich, deren Schlagkraft als ›Ideologie‹ zur Geltung zu bringen. Das ist der Schlüssel zum Verständnis ihrer Bestimmung: die Einsicht in den ideologischen Vollzug kollidierender ästhetischer Integrität, wie er in Balls Schriften zum Ausdruck kommt.

Die Kritik und (literarisches) Kunstwerk in eine ästhetische Formation bringende Leistung des bei Ball vorzufindenden konzeptuellen Modells soll sich zunächst auf dem Wege einer Interpretation der theoretischen Texte Balls entfalten.⁴⁶ Es bedarf hierzu einer Rekonstruktion ihrer Grundgedanken im Lichte und mit Hilfe anderer theoretischer Ansätze, wobei die beste Hilfestellung hier von solchen Positionen zu erwarten ist, deren Intentionen Balls Überlegungen so nahe stehen, dass in Konfrontation mit ihnen sich die Grundideen des Provokationskonzepts genauer erläutern lassen. Diese Bedingungen erfüllen vor allem die zeitgenössischen avantgardistischen (Kunst-)Theorien, die Ball beeinflussten bzw. von ihm nachweislich rezipiert worden sind, aber auch die diesen anverwandten, nachfolgenden Theoreme der philosophischen Ästhetik⁴⁷ und dabei auch insbesondere diejenige poststrukturalistischer und dekonstruktivistischer bzw. im engeren Sinne ›postmoderner‹ Provenienz.⁴⁸ Dies ist eine Beziehung

43 Vgl. Kling, »›Liebling, soeben ist die Maschine angekommen‹«, 218. Diese Sprachkritik steht, wie u.a. Thomas Keith nachgewiesen hat, im Zusammenhang mit Friedrich Nietzsches »›Experimentalphilosophie‹« (*Poetische Experimente der deutschen und russischen Avantgarde*, 51).

44 Zimmermann, »Nachwort«, 482.

45 Zehetner, »Weltkrieg, Weltrepublik und Metaphysik«, 96.

46 Es geht damit nicht darum, einen ›Kunstabgriff‹ Balls aus seinem ›authentischen künstlerischen Lebensverlauf‹ darzustellen, wie dies andernorts versucht worden ist (d.h. bei Wittemann, »Der Kunstbegriff Hugo Balls«, 127).

47 Dazu Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung*, bes. 182.

48 Dies soll in dem Bewusstsein versucht werden, dass hier im Grunde Unversöhnliches scheinbar versöhnt werden soll, nämlich die historische Rekontextualisierung diskurs-

»geheimer Filiationen«,⁴⁹ für die sich erst die neuere Ball-Forschung interessiert⁵⁰ bzw. für die sich die neueste Ball-Forschung erst seit kurzem zu interessieren beginnt,⁵¹ wobei außerdem auch der Bezug der Ball gleichsam »umgebenden« bzw. der von ihm mit konstituierten⁵² Avantgarde-*Strömungen* zu Poststrukturalismus, Dekonstruktivismus und »Postmoderne« bereits (wenn auch zu selten) herausgestellt worden ist.⁵³ Es geht mir also darum, bestehende Perspek-

analytischer mit der ontologiekritischen Dekontextualisierung dekonstruktivistischer Prägung. Allerdings geht es nicht um die Aussöhnung dieser Positionen, sondern um die Erhellung derjenigen Balls mit Hilfe beider, was deren Zusammenschau und – zumindest vorsichtige – Annäherung, so die Überzeugung, unabdingbar macht.

49 Hilmes, »Einzelheiten«, 139.

50 So in Ansätzen etwa Zehetner, *Hugo Ball*, bes. 52, sowie auch Hilmes, »Einzelheiten«.

51 Zuletzt Borgards, »Gesetz, Improviation, Medien«; in Ansätzen auch C. Schmidt, *Die Apokalypse des Subjekts*, 19f., sowie auch Hoff, »Bürger, Künstler, Exorzisten«, bes. 47, 56.

52 »Hugo Ball war einer der führenden Köpfe der 1916 in Zürich begründeten Dada-Bewegung, und damit ein prägender Wegbereiter der künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts.« (Ebd., 34.)

53 So etwa von R. Kühn, »Überlegungen zum Thema »Avantgarde« aus literaturwissenschaftlicher Sicht im Rückblick auf ein Vierteljahrhundert«, 38. Zu betonen ist hier zudem, dass insbes. die französische »Avantgarde«, namentlich die Gruppe Tel Quel, von Poststrukturalisten wie Dekonstruktivisten rezipiert worden ist, darunter Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze und Félix Guattari, (vgl. ebd., 43; zu Tel Quel s. im Übrigen umfassend dies., *Tel Quel: Selbstverständnis und Rezeption*), d.h. explizit von Autoren, die für die nachfolgend dargestellte Provokationsästhetik zentral werden. Das Gleiche gilt für Referenzautoren wie Nietzsche, Freud und Lacan (s. dazu wiederum auch R. Kühn, »Überlegungen zum Thema »Avantgarde« aus literaturwissenschaftlicher Sicht im Rückblick auf ein Vierteljahrhundert«, 44). S. dazu mit Blick auf nachfolgende Tendenzen innerhalb der deutschsprachigen Literaturgeschichte Betten, »Entwicklungen und Formen der deutschen Literatursprache nach 1945«, 3147; Lützel, *Spätmoderne und Postmoderne*, 15, sowie insgesamt u.a. auch Barner (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. Zu den Austauschformen und Verhältnissetzungen der wichtigsten Avantgarde-*Strömungen* der 1910-er Jahre im Lichte wiederum poststrukturalistischer Theorie s. Raunig, *Kunst und Revolution*, 19, sowie die vorliegenden Ausführungen. Zum Kritikpotential von Kunst und Philosophie in ähnlicher Beleuchtung s. auch Bürger, *Das Denken des Herrn*; ders., *Die Tränen des Odysseus*. Zum weiteren produktionsästheti-

tiven nicht allein zuzuspitzen und handhabbar zu machen, sondern diese zugleich um unbekannte, oft auch überraschende Wendungen zu komplettieren sowie sie außerdem auf Balls Werke anzuwenden, d.h. sie zur Lektüre heranzuziehen, mit diesen literaturwissenschaftlich zu arbeiten.⁵⁴ Methodisch soll über De- und Rekontextualisierungen, durch diskursanalytische Verfahren und *close readings* eine hier zum ersten Mal epistemologisch wie poetologisch analysierte Provokationsästhetik an Konturen gewinnen. Zu diesem Zweck werden verschiedene Material- und Kulturbestände theoretischer und künstlerischer ›Natur‹, insbesondere literarische Darstellungen untersucht, verglichen, gegen und für einander abgewogen, gegen und für einander in diskursive Stellung gebracht. In der Auseinandersetzung mit ihnen kann ein doppelter Explikationsgewinn für das Modell ästhetischer Provokation gewonnen werden.

Der erste Explikationsgewinn betrifft die Erläuterung ästhetischen Provokationsgeschehens im Horizont der Moderne bzw. der Avantgarde.⁵⁵ Deren Kunstwerktheorien weisen, wie zahlreich hervorgehoben worden ist, darauf hin, dass die Ästhetik nach Ball unter dem Aspekt einer Reintegration der Kunst ins Leben wieder gelesen werden muss.⁵⁶ Unter dem Begriff des Lebens lässt sich im vorliegenden Kontext mit Rancière die »*Entfaltung einer Kraft – biologisch, historisch, ontologisch*« verstehen und zugleich das »*alltägliche Leben*«: »*In Begriffen der Aufteilung des Sinnlichen bedeutet dies, eine bestimmte Verknotung, eine bestimmte Verteilung dieser verschiedener ›Leben‹ zu betrachten*«;

schen Potential der Literaturtheorie, »die im 20. Jahrhundert ein Konzept entwickelt, das das von der [so genannten] reinen Poesie freigelegte ›Wort als solches‹ zum Ausgangspunkt einer spezifisch kunstwissenschaftlichen Analyse macht«, s. Brokoff, *Geschichte der reinen Poesie*, 556. Martin Saar führt im Übrigen bei seiner Untersuchung einer ›Genealogie als Kritik‹ aus, eine »ausführlichere Wirkungsgeschichte des genealogischen Verfahrens nach Nietzsche« könne »endlose Variationen und Spielarten genealogischer Topoi zutage fördern« (Saar, *Genealogie als Kritik*, 296), wobei dieselben Namen genannt werden, die auch im Folgenden Berücksichtigung finden werden: Benjamin, Derrida, Deleuze/Guattari, Agamben. Ball als unmittelbaren Nietzsche-Rezipienten will die vorliegende Studie in diese Reihe u.a. einordnen.

54 Es wird damit ästhetische Theorie mit ›kritischer‹ Reflexion in einen unmittelbaren Zusammenhang gesetzt. Zu diesem Verfahren s. auch Draxler, *Gefährliche Substanzen*, 10.

55 Dazu u.a. auch Mathy, »Die Avantgarde als Gestalt der Moderne oder: Die andauernde Wiederkehr des Neuen«. S. außerdem auch Fähnders, *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, sowie zudem auch Bollenbeck, *Tradition, Avantgarde, Reaktion*.

56 Vgl. etwa Hilmes, »Unter falscher Flagge«, 118.

das »Leben definiert also eine bestimmte symbolische Physiologie des sozialen Körpers.«⁵⁷ Agamben führt aus:

Die Griechen kannten für das, was wir mit dem *Leben* ausdrücken, kein Einzelwort. Sie gebrauchten zwei Begriffe, die morphologisch und semantisch verschieden sind, auch wenn man sie auf eine gemeinsame Wurzel zurückführen kann: *zoé* meinte die einfache Tatsache des Lebens, die allen Lebewesen gemein ist (Tieren, Menschen und Göttern), *bios* dagegen bezeichnete die Form oder Art und Weise des Lebens, die einem einzelnen oder eine Gruppe eigen ist.⁵⁸

Foucault schließlich bezieht sich mit seiner Begriffsweise auf die Schwelle zur Moderne,⁵⁹ wo man, so wiederum Agamben, das »natürliche Leben in die Mechanismen und Kalküle der Staatsmacht einzubeziehen beginnt und sich die Politik in *Biopolitik* verwandelt.«⁶⁰ Das Eintreten der *zoé* in die Sphäre der *pólis* bilde dabei »auf jeden Fall das entscheidende Ereignis der Moderne«; wir können dieses als »Gründungsereignis der Moderne« begreifen,⁶¹ von dem aus auch die kunsttheoretischen »Bewegungen« der Avantgarde und mit ihnen ebenfalls diejenigen Balls ihren Ausgangspunkt nehmen. Diese sind zwar nicht ausdrücklich, so aber doch offensichtlich als kynische Gesten angelegt – eine Zuweisung, die im Folgenden an weiteren Stellen immer wieder aufgegriffen werden wird und dies oft in einer Perspektive, die Foucault in seiner letzten Vorlesung am Collège de France rekonstruiert hat:

Im einen Fall haben wir [...] eine Bestandsaufnahme des Selbst, die auf die *psyche* gerichtet ist und die als solche den Ort eines möglichen metaphysischen Diskurses bezeichnet. Im anderen Fall haben wir eine Bestandsaufnahme des Selbst, ein »Rechenschaftsablegen über sich selbst«, das sich auf den *bios* als Existenz richtet, [eine] Existenzweise, die es während dieser gesamten Existenz prüfen und auf die Probe stellen soll. Warum? Um ihr durch einen bestimmten wahren Diskurs eine bestimmte Form geben zu können. Dieser Diskurs der Bestandsaufnahme des Selbst soll die sichtbare Gestalt bestimmen, die die Menschen ihrem Leben geben sollen. Dieses Wahrsprechen ist nun nicht mit dem metaphysischen Risiko konfrontiert, die Wirklichkeit der Seele jenseits oder über den Körper hinaus zu setzen; das Wahrsprechen ist vielmehr dem Risiko und der Gefahr ausgesetzt, den Menschen zu sagen, was sie an Mut brauchen und was es sie kosten wird, um ihrem

57 Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, 47.

58 Agamben, *Homo sacer*, 11.

59 Vgl Foucault, *Der Wille zum Wissen*, 171.

60 Agamben, *Homo sacer*, 12f.

61 Ebd., 14.

Leben einen gewissen Stil zu verleihen. Mut zum Wahrsprechen, wenn es darum geht, die Seele zu entdecken. Ebenfalls Mut zum Wahrsprechen, wenn es darum geht, dem Leben Form und Stil zu verleihen.⁶²

»[R]ings um das Thema des wahren Lebens, der Stilistik der Existenz, der Suche nach einer schönen Existenz in Form der Wahrheit und Praxis des Wahrsprechens« betrachtet Foucault das Beispiel des Kynismus, in dem er das »Erfordernis einer äußerst typisierten Lebensform – mit sehr charakteristischen, sehr wohlbestimmten Regeln, Bedingungen oder Modi –« sehr stark auf dem Prinzip des Wahrsprechens« aufgebaut erkennt: Der Kynismus scheint ihm eine Form der Philosophie zu sein, »in der die Lebensweise und das Wahrsprechen direkt und unmittelbar miteinander verbunden sind.«⁶³ Die Prüfung oder Erprobung dieser Lebensweise erlaubt, so Foucault weiter, »diejenigen Dinge, die allein für das menschliche Leben notwendig sind, in ihrer Nacktheit erscheinen zu lassen bzw. das elementarste, ursprünglichste Wesen des Lebens aufzudecken«: »Im und durch sein Leben den Skandal der Wahrheit auszuüben, darin besteht der Kern des Kynismus.«⁶⁴ Und dies wäre ein Anliegen, das die Theorien der Moderne bzw. der Avantgarde für die Kunst als skandalöse Existenzweise reflektiert. Foucault führt aus:

Das ist die Vorstellung, die meiner Meinung nach zur Moderne gehört, daß das Leben des Künstlers in seiner wirklichen Gestalt ein gewisses Zeugnis dafür ablegen soll, was die Kunst in Wahrheit ist. Nicht nur muß das Leben des Künstlers einzigartig genug sein, damit er sein Werk schaffen kann, sondern sein Leben soll gewissermaßen eine Offenbarung der Kunst selbst in ihrer Wahrheit sein. [...] Die Kunst besitzt die Fähigkeit, der Existenz eine Form zu geben, die mit jeder anderen bricht, die Form des wahren Lebens. [...] Wenn sie die Form des wahren Lebens aufweist, ist das Leben seinerseits die Garantie dafür, daß jedes Werk, das in ihm wurzelt und aus ihm entsteht, der Dynastie und dem Reich der Kunst zugehört. Ich glaube also, daß diese Vorstellung vom Leben des Künstlers als Bedingung des Kunstwerks, als Kunstwerk selbst eine bestimmte Weise ist, unter einem anderen Blickwinkel, unter einer anderen Perspektive und natürlich auch in anderer Form jenes kynische Prinzip des Lebens als Offenbarung des skandalösen Bruchs aufzufassen, wodurch die Wahrheit ans Licht kommt, sich offenbart und Gestalt annimmt.

Das ist nicht alles, es gibt noch einen weiteren Grund, weshalb die Kunst in der Moderne zum Träger des Kynismus wurde. Es handelt sich um die Vorstellung, daß die Kunst

62 Foucault, *Der Mut zur Wahrheit*, 211f.

63 Ebd., 217f.

64 Ebd., 226, 229.

selbst [...] eine Beziehung in der Wirklichkeit begründen soll, die nicht mehr dem Bereich der Ausschmückung, dem Bereich der Nachahmung angehört, sondern deren Wesen es ist, das Elementare der Existenz zu entblößen, zu entlarven, freizulegen, auszugraben und gewaltsam zu ihm zurückzuführen. [Eine] Praxis der Kunst als Entblößung und Rückführung auf das Elementare der Existenz [...].⁶⁵

Sloterdijk schließlich hat ein Jahr vor Foucault, also unabhängig von ihm,⁶⁶ in seinem Buch *Kritik der zynischen Vernunft* konstatiert, dass mit »Dada« der »erste Neo-Kynismus des 20. Jahrhunderts die Bühne« betritt:

Sein Stoß geht gegen alles, was sich »ernst« nimmt – sei es im Bereich der Kultur und der Künste, sei es in der Politik und im bürgerlichen Leben. Nichts anderes hat in unserem Jahrhundert den *esprit de sérieux* so wütend zerschlagen wie das dadaistische Geplänkel. Dada ist im Kern weder eine Kunstbewegung noch eine Antikunstbewegung, sondern eine radikale »philosophische Aktion«. Es praktiziert die Kunst einer militanten Ironie.

Von der bürgerlichen »Institution Kunst« [...] nimmt Dada nur das Motiv in Anspruch [...]: das der amoralischen Ausdrucksfreiheit.« [...] Was die Dadaisten vor sich sahen, war eine Kunst vom ästhetizistischen Typ, eine Artistenkunst, die sich selbst blutig und feierlich ernst nahm, eine Ersatzreligion und ein Beschönigungsmittel der »häßlichen bürgerlich-kapitalistischen Wirklichkeit«. Die Dadaisten taten darum nichts anderes, als den philosophischen Impuls der Künste – ihren Wahrheitswillen – wiederherzustellen im Gegensatz gegen dessen Überwucherung durch Artistik, Finesse und lebensferne Eitelkeiten.⁶⁷

Die *existenziell-elementare* Überführung von Kunst in »wahre« *Lebenspraxis*⁶⁸ bzw., um mit Ball selbst zu sprechen, eine »Philosophie des produktiven Le-

65 Ebd., 247f.

66 Vgl. ebd., 234-236: »Was nun die Arbeiten angeht, die diese lange Geschichte des Kynismus [erfordern würden], so muß ich sagen, daß wir ein wenig mittellos dastehen. Soviel ich weiß, gibt es kaum woanders als in den deutschen Texten Bezügen zum Problem des Kynismus in seiner langen historischen Erstreckung, und zwar vor allem Schriften, die der Beziehung zwischen dem, sagen wir, modernen Kynismus (dem Kynismus im modernen europäischen Denken und der modernen Kultur) und dem antiken Kynismus gewidmet sind. [...] Das vierte Buch schließlich, das ich jedoch nicht gelesen habe, auf das man mich erst kürzlich hingewiesen hat und das letztes Jahr in Deutschland bei Suhrkamp erschien, ist von jemandem namens Sloterdijk und trägt den feierlichen Titel *Kritik der zynischen Vernunft*.«

67 Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, 711f.

68 »Der Kynismus begnügt sich [...] nicht damit, eine bestimmte Art von Diskurs und ein Leben, das mit den in diesem Diskurs ausgesagten Prinzipien übereinstimmt, in einer

bens«⁶⁹ ist bei Ball und *seinem* Dadaismus zu finden, wenn er sagt: »Um den Menschen geht es, nicht um die Kunst. Wenigstens nicht in erster Linie um die Kunst«;⁷⁰ ihn interessiert die »Wiedergeburt der Gesellschaft aus der Vereinigung alle artistischen Mitteln und Mächte.«⁷¹ Angesichts einer derartigen Synkretion kann die Bestimmung dieser Ästhetik als »kritische Kollision« unterschiedlicher Ansätze der Ansatzpunkt sein, Balls theoretischen und auch seinen ausdrücklich literarischen Texten Lektüren auszusetzen, die nach dem Verhältnis von Kunst, Kunstwerk und Künstler fragen. Der erste durch den Rückgriff auf die avantgardistischen Theorien zu verbuchende Explikationsgewinn besteht deshalb in der Offenlegung von Balls Ästhetikbegriff und seiner Erläuterung als »permanenten Test der Kunst auf ihre Authentizität.«⁷² In dieser unter Rückgriff

Harmonie oder einem Einklang miteinander zu verkoppeln oder eine Entsprechung zwischen beidem herzustellen. Der Kynismus bindet die Lebensweise und die Wahrheit an einen viel strengeren und viel präziseren Modus. Er macht aus der Lebensform, die reduzierende Praxis, die dem Wahrsprechen einen Platz einräumen wird.« (Foucault, *Der Mut zur Wahrheit*, 227)

69 Ball, *Briefe 1904-1927*, 1, 318. S. weiter auch ebd.: »[...] Sie haben mir eine Anregung gegeben, die mich seither ganz besessen hält: nämlich nun, nach dem negativen, ein positives System aufzubauen. Es wird aber noch geraume Zeit dauern, bis ganz bestimmte Entwürfe zu einer ›Philosophie des produktiven Lebens‹, die mir vorschwebt, Gestalt gewinnen können. Ich möchte in diesem System etwas weitergehen, als man bisher in den Beziehungen der Individuen untereinander gekommen ist. Der Achtung und Anerkennung des Nächsten, der Liebe zum Nächsten, kann eine Ordnung der Dinge folgen, in der die gewaltige Pflege der Produktivität die Grundlage der Moral abgibt.« Der Begriff der ›Lebenspraxis‹ steht im vorliegenden Kontext in enger Beziehung zu demjenigen der ›Lebenskunst‹, deren Wiederbelebung etwa Foucault in einem Interview von 1983 befördert hat (vgl. »Zur Genealogie der Ethik«, 273). Zum Verständnis von Kunst *und* Lebenskunst insbes. im Dadaismus s. dabei auch Schmid, »Aus dem Leben ein Kunstwerk machen«, 189. S. außerdem auch Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, sowie (was Nietzsches Kulturbegriff anbelangt) Saar, *Genealogie als Kritik*, 337: »Man könnte [diese ›Kultur‹] auch eine ›Lebensform‹ nennen, wenn man damit nicht nur die Formen meint, in denen Individuen in einem bestimmten Kontext ihr Leben führen können (d.h. nicht nur die ›Lebensweisen‹), sondern auch die Voraussetzungen und Strukturierungen, die diese Lebensweisen ermöglichen.«

70 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 84.

71 Ebd., 17.

72 Schlichting, »Nachwort« [zu: Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit*], 465.

auf avantgardistische Theorien gewonnenen Bestimmung einer Ästhetik der Provokation kann unter Verwendung der Überlegungen Balls ein Beschreibungsmodell ihrer über den konkreten Diskurskontext hinausweisenden Bedeutung entworfen werden.

Eine Erhellung der Problematik, die Balls Ästhetik aufwirft, wie nämlich Kritik und Literatur durch eine Erläuterung des Provokationskonzeptes zusammen zu denken sind, kann jedoch mit den genannten Mitteln allein nicht erreicht werden. Eine Reflexion, die das Prinzip der maximalen ästhetischen Provokation nach Ball thematisch befragt, verlangt zudem eine Analyse der Weisen, an denen sich Balls Kritik-Praxis selbst als Literatur, mithin als ästhetische Schreibweise konkretisiert. Bei meinem Rückgriff auf die gleichsam produktive Kraft theoretischer Reflexion, welche die ästhetische Provokation vorzunehmen weiß, soll somit zugleich deutlich werden, wie theoretische Fragen im Möglichkeitshorizont literaturwissenschaftlichen Verstehens als Gegenstände einer Erkenntnis philologischen Anspruchs zu thematisieren sind. Methodisch geht es nicht allein darum, die Theorie einer feststehenden diskursiven Praxis wie der Kritik anzustreben, sondern die Analyse auf die Formation von Kritik und Literatur hin zu erweitern, »und zwar einerseits als eines Spezialfalls innerhalb der Öffentlichkeit konstituierenden Netzwerks von wechselseitigen Beziehungen zwischen Praktiken, Diskursen und Institutionen, wie es für die Moderne bestimmend geworden ist«,⁷³ und andererseits als besonderes Spannungsverhältnis, an dem die Chancen und die Widersprüchlichkeiten dieser Theorie *und* Praxis verhandelt werden können.⁷⁴

In dieser Lesart theoretischer wie ästhetischer Texte wird eine zweite Explanationslücke geschlossen, die Balls Werk insgesamt betrifft: Balls kritische Publizistik, angesichts der dieser als »Meister« des »literarisch-publizistischen Formbereichs«⁷⁵ zu entdecken ist, blieb bislang über weite Strecken ein wissenschaftliches Desiderat. Die Analyse wenn auch nicht aller,⁷⁶ aber doch der bedeutendsten Texte dieses »wichtigen« und »kaum bekannten« Teils seines Gesamtwerks, genauer: der »essayistischen, publizistischen, nicht-fiktionalen Prosa

73 Draxler, *Gefährliche Substanzen*, 11.

74 Vgl. ebd.

75 Schaub, »Art. 3242«, 477.

76 Ich konzentriere mich auf die ästhetischen und theoretischen Schriften sowie auf die Richtungweisenden literarischen Arbeiten Balls; bewusst ausgeblendet werden die meisten seiner kleineren journalistischen Arbeiten, die er für die (Tages-)Presse verfasst hat (insbesondere für die *Freie Zeitung*) und die denn auch eher das je aktuelle Tagesgeschehen betreffen als das hier relevante Ballsche Gedankenwerk.

der kleinen Form«,⁷⁷ verspricht einen Explikationsgewinn in der Bestimmung der ästhetischen Provokation durch eine Dialektik des Kritischen. Balls ästhetisch-theoretische Publizistik belegt, dass, so sehr diese Biographie auch für manche Interpreten eine »Abwendung von der Kunst« bedeutet, »ihr fundamentaler Subtext« ästhetisch bleibt;⁷⁸ sie weist dabei darauf hin, dass das provozierende Potential des Ästhetischen schließlich auch als explizit politische Herausforderung gedacht werden kann. Aus einem Hermetismus erwachsen hier politische Konsequenzen; durch die divergierenden Ansprüche von Subjekt und Gesellschaft entsteht diese Ästhetik:⁷⁹ »Hugo Ball hat das Ästhetische überschritten ins Politische.«⁸⁰ In seinem »wertvollen«⁸¹ Buch *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* zeigt Ball mithin in umfassenderem Umfang, wie Bloch sagt, die »geheimen Causalitäten des blasphemischen Staates an sich«⁸², aber auch, dass in Extremsituationen einer Gesellschaft, wie sie Kriegszeiten sind, sich auch »Kultur« und Kunst nicht ihrer moralischen Verantwortung entziehen können. Auch an anderer Stelle, auf die noch an mehreren Stellen zurück zu kommen sein wird, hebt Ball darauf ab, dass gesellschaftliche Verantwortlichkeit ein ästhetisches Prinzip zu sein hat. Er schreibt:

Der Kampf, den die junge Literatur in Deutschland heute zu führen hat, geht um die Bildung einer oppositionellen Partei. Opposition gegen die hier wie in keinem Lande allmächtige Bourgeoisie; Opposition gegen den krassen Materialismus in Leben, Kunst, Politik, Presse; Opposition gegen die offizielle Oppositionspartei [...]: das sind die Aufgaben, die sich die junge Literatur von heute mehr und mehr zu Bewusstsein bringt.⁸³

In dieser Konstruktion einer Korrekturfunktion, die eine »junge Literatur« in »Leben, Kunst, Politik, Presse« nach Ball vorzunehmen hat, wird zugleich deutlich, wie »große Kritik«, um eine Formulierung Adornos zu verwenden, »ihre Kraft aus gesellschaftlichen Tendenzen ziehen« kann.⁸⁴ Adorno gibt jedoch zu Bedenken, dass es jener »angesichts eines zugleich desorganisierten und epigonalen

77 Schaub, »Art. 324«, 477.

78 C. Schmidt, *Die Apokalypse des Subjekts*, 7.

79 Dazu auch Philipp, *Dadaismus*, 160. Dazu außerdem grundlegend mit Blick auf den Surrealismus Bohrer, *Die gefährdete Phantasie oder Surrealismus und Terror*, 85.

80 Deny, »Gegenwelten«, 135.

81 Vgl. Sternheim, »Die zwölf wertvollsten Bücher«, 175f.

82 Bloch, »Zur Kritik der deutschen Intelligenz«, 53.

83 Ball, »Die junge Literatur in Deutschland«, 32.

84 Adorno, »Zur Krisis der Literaturkritik«, 358.

Bewußtseinsstandes« an der »objektiven Möglichkeit des Ansatzes« fehle; der, wie es heißt, »Mangel an Authentizität«, der Hinweis auf das »Ausgehöhlte«, an dem speziell literarische Produkte leiden könnten, die »Ahnung von der Gleichgültigkeit dessen«, was »unter dem Namen Kultur« betrieben werde, ließen jenen Ernst nicht aufkommen, dessen die Kritik bedürfe. Adorno führt aus:

Nur der Literaturkritiker würde seiner Aufgabe noch gerecht, der über diese Aufgabe hinausginge und etwas von der Erschütterung in seinen Gedanken registrierte, die dem Boden widerfuhr, auf dem er sich bewegt. Das könnte aber nur gelingen, wenn er zugleich in voller Freiheit und Verantwortlichkeit, ohne alle Rücksicht auf öffentliche Geltung und Machtkonstellationen und zugleich mit der genauesten artistisch-technischen Erfahrung sich in die Gegenstände versenkte, die ihm vorkommen, und den Anspruch aufs Absolute, der noch dem erbärmlichsten Kunstwerk verzerrt innewohnt, so schwer nähme, als wäre es das, wofür es sich gibt.⁸⁵

Das Provokationsmodell des Ästhetischen versucht, die mit der Formation von Kritik und Literatur einhergehende – auch Ball würde wohl sagen – »Versenkung« in die ihnen vorkommenden Gegenstände der ästhetischen Diskurse den Vollzug »artistisch-technischer Erfahrung« einzuschreiben und als Fluchtpunkt einer Erkenntnis generellen Anspruchs zu formulieren.⁸⁶ Dabei vertritt es, verkürzt gesagt, die Auffassung, die Kunst sei selbst die Instanz der Kritik. Ein Blick auf die Reichweite der radikalisierten, provozierenden Ästhetik, die, wie ich meine, Ball wie kaum ein anderer gesehen hat, weist bis in die Gegenwart und zeigt, dass ihr eigentliches Potential weder als ihre Implikation noch als von ihr ablösbarer Gehalt, sondern nur als Wirkung beschrieben werden kann. Provokant ist die Kunst dann, wenn sie die Niederreißung scheinbar etablierter ästhetischer Grenzen, ihre Überwindung oder Zersetzung dazu nutzt, eine Krise für die ästhetischen Diskurse zu sein. Die alte avantgardistische These der Reorgani-

85 Ebd.

86 Diese »Versenkung« lässt sich auf die künstlerischen Diskurse und Institutionen insgesamt übertragen, die so »das Feld der Kunstpraktiken gewissermaßen »unschuldig« durchkämmen, systematisieren und selektieren« und dadurch mit Reaktionen konfrontiert werden, »die unmittelbar die eigene Arbeit betreffen und herausfordern und auf die sie reagieren müssen, was wiederum nur weitere Reaktionen hervorruft: »Damit ist eine Dynamik in Gang gesetzt, die das Substanzielle stets auf neue Ziele verschiebt.« (Draxler, *Gefährliche Substanzen*, 20; s. dazu auch insgesamt Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*.) Um diese Dynamik geht es bei der Analyse ästhetischer Provokation.

sation der Lebenspraxis durch die Kunst,⁸⁷ wie sie im Besonderen auch bei Ball festzustellen ist, etabliert diese Krise als ästhetische Kategorie.⁸⁸ Dies umreißt ein Verständnis von ästhetischer Provokation, das die Radikalität als ästhetisch vollzogenes und bewirktes Programm präsentiert, ein Hinweis, den wiederum Benjamin nicht zufällig für die Kritik unterstreicht.⁸⁹

Eine derart für Kunstwerktheorie und strukturellen Aufbau eines Kunstwerks wie eines literarischen Textes sensibilisierte Lektüre gestattet einen Blick auf die Leitlinien zwischen verschiedenen Theorien und erlaubt gleichermaßen die Beziehung von Kritik und Literatur zur Dimension der Praxis klären zu helfen. Ich gehe dabei davon aus, dass im ›System‹ von Hugo Balls Werken die Idee des Provokationsmodells bemerkenswert zu Tage tritt. Ich werde diese Gedanken im Folgenden verteidigen, indem ich – in Konzentration auf Balls kritische Publizistik, aber auch mit genauen Blicken auf seine Bücher sowie mit Lektüren seiner genuin literarischen Werke – eine Lesart dieser Gedanken entwickle, die die ästhetische Formation von Kritik und Literatur in eine aufzulösende Spannung bringt: Die Verbindung von Kritik und Literatur ist eine Verbindung, die – das sei vorweg genommen – den Charakter der Kongenialität nicht nur voraussetzt, sondern verabsolutiert.⁹⁰

Die Beschreibung und Diskussion dieser Verbindung erfolgt in zwei größeren Teilen, wobei die hier vorgenommene Gruppierung im Besonderen auch dazu dient, Akzente in der Besprechung zu setzen und die Argumentationslinien zusammen zu führen. Dazu werde ich so vorgehen, dass ich zunächst zeige, wie Ball auf literarische Weise die Fiktion eines ›Dichter-Kritikers‹ ausphantasiert (Kap. 1.1), mit deren Hilfe die ästhetische Provokation an grundlegenden Konturen gewinnt, um im Anschluss vorzuführen, wie ästhetische Kritik und kritische Ästhetik in historischen Theorien zusammen gedacht worden sind (Kap. 1.2), auch, weil die Wechselwirkungen zwischen den unterschiedlichen Formen von Kritik bisher wenig untersucht sind.⁹¹ Sodann werde ich zeigen, wie Ball eine Theorie ästhetischer Provokation (›innerlich‹, ›psychologisch‹, ›neu‹) sowohl

87 Vgl. ders., *Theorie der Avantgarde*, 80.

88 S. dazu wiederum auch die Ausführungen, die Saar zu Nietzsches genealogischer Methode macht; hervorgehoben wird hier etwa, wie sehr eine solche Genealogie ein »intern historisches Unternehmen ist, das auf eine durch historisierende Gedankenexperimente angestoßene Krise des Selbstverständnisses zielt oder diese Krise sogar herbeizuführen versucht.« (Saar, *Genealogie als Kritik*, 142.)

89 Vgl. Benjamin, »Programm der literarischen Kritik«.

90 Dazu auch Hinck, *Germanistik als Literaturkritik*, bes. 12.

91 Vgl. Draxler, *Gefährliche Substanzen*, 122.

begreift wie literarisch imaginiert (Kap. 1.3), und wie sich dies, so zeige ich dann, in seiner eigenen kritischen Arbeit (›rhetorisch‹ und ›spielerisch‹ wie ›performativ‹, ›anarchistisch‹ und ›mystisch‹) konkretisiert (Kap. 2.1, 2.2), d.h. wie diese letztlich eine Praxis der Kritik inszeniert (Kap. 2.3), die sich als zentral für den Vollzug der Kritik erweisen wird, dass Balls Texte mithin der Logik der Kritik folgen. Davon ausgehend können Perspektiven für den ›Ort‹ der Kritik entwickelt werden (Kap. 2.4), für den zu überlegen ist, welchen besonderen Platz im universalen ästhetischen Gefüge die Verbindung von Kritik und Literatur einnimmt. Ob die Voraussetzungen der avantgardistischen Ästhetik – das Zusammendenken von ästhetischer Innovation und politischer Veränderung –, wie von Balls Ästhetik demonstriert, in die avancierte Kritik schlechthin eingegangen sind,⁹² ist also eine Frage, die zum Abschluss zur Diskussion stehen wird.

Insgesamt geht es mir darum, Ball nicht allein speziell als Theoretiker des Dadaismus zu lesen, der dessen Philosophie entwickelt hat,⁹³ sondern ihn als großen ästhetischen Theoretiker schlechthin zu verstehen, als einen »der ›charakteristischen Repräsentanten der Moderne‹«,⁹⁴ als einen »Dichter«⁹⁵ (L. Harig) und »›Denker‹« (W. Pape),⁹⁶ als einen, wie Ball selbst sagt, »Philosophen von heute«, der »in Büchern und selbst in Menschen wie in Referaten« zu lesen vermag, »nach denen er sein Urteil richtet und seine Entscheidungen trifft«:

Er kann die Menschen nur noch selten um ihrer selbst willen gelten lassen. Er ist in einemfort aufs Unliebsamste genötigt, sie als eine Semiotik zu betrachten, das eigene Ich nicht ausgenommen. Wo nicht das Menschenbild zu einer gegründeten Würde erhoben wird, ist ein harmlos geselliges Leben nicht denkbar. Einer wird den andern enttäuschen, einer vom andern beunruhigt sein.⁹⁷

92 Dazu auch Hohendahl, »Einleitung«, 8.

93 Ders., »Hugo Ball«, 746. Zur Haltung Balls gegenüber Dada und den Dadaisten s. auch Verf., »›Dada ist die Weltseele, Dada ist der Clou‹«.

94 Schmidt-Bergmann, *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland*, 270.

95 Harig, »Einladung zum Spiel«, 115.

96 Pape, »Vorwort«, VI.

97 Ball, »Gedanken von Hugo Ball«, 605. S. dazu aber auch Balls ironisierende Bemerkung gegenüber Pater Beda Ludwig: »Wenn ich zum Philosophieren geboren wäre – ich bin es gewiss nicht, es wird nur meine Einbildung sein – wenn ich es aber wäre, dann würde ich den Ehrgeiz haben, in der eigenen Umkehr die Tradition zu bekehren. Das ist mein Problem, mein Leben, mein Leiden. [...] Verstehen Sie,

Dieses bekannte Prädikat des Theoretikers, Dichters, ›Denkers‹ und Philosophen Balls soll somit fundiert und um neue Zuschreibungen ergänzt werden, ohne zu vergessen, dass in dessen »Kopf«, wie Michael Braun schreibt, »viele Widersprüche« hausen, dass Ball den »wohl eigensinnigste[n] und rätselhafteste[n] Protagonist[en] der avantgardistischen Intelligenz nach 1914« darstellt, der sich »geistigen Zerreißproben« ausgesetzt hat, »die sich nicht beruhigen ließen«⁹⁸ und den im Ganzen ein »vielstrahliges Denken«⁹⁹ prägt – Ball gilt als intellektueller »Außenseiter«¹⁰⁰ par excellence. Er war als solcher, wie es Marcel Reich-Ranicki formuliert, »unruhig« und »wandlungsfähig« zugleich.¹⁰¹ Mit seinem »philosophischen Extremismus«,¹⁰² mit seinen »radikalen Kehrtwenden« hat Hugo Ball – so ein für die vorliegende Arbeit programmatisches Postulat – »Freunde wie Feinde provoziert.«¹⁰³ Und Ball, der nach eigenen Angaben wie durch eine »seltsame Führung und Fügung [...] überall in den Brennpunkt der Interessen« gelangt ist (»am Theater, in der Kunst, in der Philosophie, in der Politik«),¹⁰⁴ sowie sein Werk und dessen derart divergente Werkphasen, in denen

lieber Pater, daß es mir schwerfällt, auf die Philosophie zu verzichten [...]« (*Briefe 1904-1927*, II, 263.)

98 Braun, »Das Rätsel Hugo Ball«, 5.

99 Ders., »Katholizität und Anarchie: Hugo Balls Passionen«, 76. S. dazu auch Deny, »Gegenwelten«, 130: »Man möchte nicht glauben, dass die Werke, die uns Hugo Ball hinterlassen hat, tatsächlich aus einer Feder stammen, aus einem Leben, aus einem Geist. So disparat sind sie, aus so vollkommen anderen Welten kommt das her. Hugo Ball treibt, was er beginnt, hemmungslos ins Extrem [...]«

100 Guerra, »Giovani Papini und Hugo Ball«, 101.

101 Vgl. die Antwort von Marcel Reich-Ranicki auf die Frage »Was war der Dichter Hugo Ball für ein Mann? Ein guter Dichter? Ein schlauer Literaturbetriebsbewohner? Ein Scharlatan?«: »Ball, geboren 1886 und gestorben 1927, war ein unruhiger und wandlungsfähiger Dramatiker, Essayist und auch Erzähler. Dass er ein Scharlatan war oder ein ›schlauer Literaturbetriebsbewohner‹, ist in der einen wie in der anderen Hinsicht absurd.« (»Fragen Sie Reich-Ranicki«, 23.)

102 Vgl. Bolz, *Auszug aus der entzauberten Welt*.

103 Braun, »Das Rätsel Hugo Ball«, 5. S. auch Zimmermann, »Von Dada zu Dionysius Areopagita«.

104 Ball, *Briefe 1904-1927*, II, 263. S. dazu auch die Verortung von Erdmute Wenzel White: »HUGO BALL WAS IMMENSELY ERUDITE. Enigmatic poet and thinker. He thrived on arcane and difficult texts. He immersed himself in monastic writing, revolutionary tracts, and constitutional law. [...] His itinerary took him into theater, art, cabaret, politics, and religion. He was interested in all cultures, with emphasis

»all das« sich, so Ball, »in Extrakten« versammelt, wurden aus diesem Blickwinkel insbesondere seitens der Literaturwissenschaft kaum bzw., so muss der zitierte Befund präzisiert werden, noch nie eingehend wahrgenommen.¹⁰⁵ Hugo Ball schließlich auch als oft unterschätzten und zu Unrecht vergessenen Autor ins Licht zu setzen, ist mithin ebenfalls ein Anliegen der vorliegenden Studie, denn dieser hat es sich nicht nur zur Pflicht gesetzt, sich, wie August Hofmann erinnert, »rasch auf die Höhe der modernen Literatur hinaufzuarbeiten«;¹⁰⁶ er ist als produzierender und philosophierender Schriftsteller selbst zu eben jener zu zählen; Ball ist als Typus des »Künstler-Philosophen« vorzustellen, eines Typus, der sich »[a]uf halben Wege zwischen Anspannung und Sensibilität, zwischen Begriff und Intuition« durch die »besondere Fähigkeit« auszeichnet, »neue Lebensmöglichkeiten zu erfinden, die sich von den durch Gewohnheit und Konvention gebotenen deutlich abheben«: »Existenz eines neuen Stils, Ausdruck eines neuen Typus« – [s]o wie der Künstler-Philosoph erfindet, so experimentiert

on unknown and forgotten authors. Ball was also a superb writer [...]. Ball was a daring individualist, at odds with society and unwilling to compromise [...].« (*The Magic Bishop*, 1.)

- 105 Vgl. Braun, »Das Rätsel Hugo Ball«, 6. Zum Stand der Ball-Forschung s. Teubner, *Hugo Ball. Eine Bibliographie*, sowie die Nachträge hierzu in: *Hugo-Ball-Almanach* 17 (1993), 161-187; 20 (1996), 187-241; 26/27 (2002/2003), 121-208; 30 (2006), 128-205; *N.F.* 2 (2011), 138-178. S. außerdem die grundsätzliche Beobachtung von Hans Burkhard Schlichting zur Ball-Rezeption: »Hugo Ball hat in Deutschland mit keinem seiner Bücher eine kontinuierliche Wirkung gehabt. Wie bei kaum einem anderen Autor der expressionistischen Generation war ihre Aufnahme von den Einschnitten und lastenden Kontinuitäten der deutschen Zeitgeschichte behindert und von kulturellen Tabus betroffen. Dies gilt nicht erst für Balls postume Wirkung über das Jahr 1933 hinaus, sondern bereits für die unmittelbaren Zeitgenossen. So bedurfte es der nationalsozialistischen Bücherverbrennungen nicht mehr, um den Großteil seiner publizistischen Arbeit vergessen zu machen. [...] Nicht sein kritisches Werk, sondern sein praktischer Anteil an den künstlerischen Avantgardebewegungen war es, der die internationale Neuentdeckung Balls nach 1945 begründete.« (»Nachwort« [zu: Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit*], 452.) S. außerdem u.a. wiederum auch Wenzel White, *The Magic Bishop*, 1: »Since the value of his work has not been critically determined, it remains largely invisible.«
- 106 Hofmann, »Erinnerungen an Hugo Ball«, 90. Andererseits stellt Ball fest: »Ich kann keine Romane mehr lesen.« (*Die Flucht aus der Zeit*, 194.) Zu Balls Umgang mit Literatur, d.h. zu Ball als privaten wie öffentlichen Bibliotheksbenutzer s. Wieland, »Lebenssammlung statt Gesamtausgabe«, 110.

er auch und entdeckt, indem er etwas wagt.«¹⁰⁷ Hermann Hesse schreibt über seinen »Freund« Ball:

In der Zucht deines Denkens, in der Strenge deines sprachlichen Verantwortungsgefühls, im unablässigen Dienst am Worte, im bewußten Kampf gegen die Neigung der Epoche zur Fahrlässigkeit und Verantwortungslosigkeit im Denken und im Reden, bist du uns manche Jahre hindurch ein Beispiel gewesen, das uns in mancher Stunde der Not tröstlich angespornt, in mancher Stunde der Schwäche mahnend erinnert hat.

Es war in deiner Nähe unmöglich, mit einer flachen Alltagsgeistigkeit oder mit einer virtuosens Berufsgestigkeit vorliebzunehmen. Im Gespräch mit dir ging es stets um das Ganze, niemand war mehr als du ein Feind alles gewissenlosen Schwatzens. Wie waren wir dir dankbar für den heißen, rücksichtslosen Wahrheitsdrang deiner Zeitkritik! [...]

Dies alles bleibt. Deine Schriften werden einmal zu den besten deutschen Büchern unsrer Zeit gezählt werden.¹⁰⁸

Der »Revolte ohne positives Ideal«¹⁰⁹ stellt Ball in seiner »Philosophie des Produktiven«¹¹⁰ dabei nicht allein die reine Subjektivität bei Seite, sondern, wie ich ausführen möchte, eine theoretisch ausgeführte »Beunruhigung«, in der in ostinater Weise gerade die »Waffen« einer näher zu bestimmenden »genialen« wie »irrsinnigen« Idee von Kritik und Literatur im Horizont ästhetischer Provokation entwickelt sind. Mit Bezug auf Cesare Lombrosos Schrift *Genie und Irrsinn* schreibt Ball, der sich im Übrigen selbst »nicht für einen Verrückten« gehalten hat (»Ich habe wache Augen; ich kann sehr nüchtern sein«):¹¹¹

Die neuen Theorien, die wir aufstellten, streifen in ihrer Konsequenz bedenklich diese Sphäre. Die Kindlichkeit, die ich meine, grenzt an das Infantile, an die Demenz, an die Paranoia. Sie kommt aus dem Glauben an eine Ur-Erinnerung, an eine bis zur Unkenntlich-

107 Onfray, *Der Philosoph als Hund*, 81.

108 Hesse, »Nachruf an Hugo Ball«, 246. Ball hat in seinem unveröffentlichten Tagebuch jene Bücher, die allein sich zu lesen lohnt, »Klassiker und Pfadfinder« genannt (Eintrag v. 21. März 1924; zit. nach Wacker, »Nachwort« [zu: Ball, *Byzantinisches Christentum*], 579.)

109 Hohendahl, »Hugo Ball«, 746. Hohendahl führt weiterhin aus, dass der Protest des Künstlers gegen die Zeit nicht mehr, wie noch im Expressionismus, impliziert hat, dass sich dieser ausgenommen weiß: »Ball will den Künstler und das Kunstwerk dem objektiven Prozeß der Entfremdung anheimgeben, um diesen dadurch wenigstens zu enthüllen.« (747)

110 Zehetner, *Hugo Ball*, 113.

111 Ball, *Briefe 1904-1927*, II, 263.

keit verdrängte und verschüttete Welt, die in der Kunst durch den hemmungslosen Enthusiasmus, im Irrenhaus aber durch eine Erkrankung befreit wird. Die Revolutionäre, die ich meine, sind eher dort, als in der heutigen mechanisierten Literatur und Politik zu suchen. Im unbedacht Infantilen, im Irrsinn, wo die Hemmungen zerstört sind, treten die von der Logik und vom Apparat unberührten, unerreichten Ur-Schichten hervor, eine Welt mit eigenen Gesetzen und eigener Figur, die neue Rätsel und Aufgaben stellt, ebenso wie ein neuentdeckter Weltteil. Im Menschen selbst liegen die Hebel, diese unsere verbrauchte Welt aus den Angeln zu heben.¹¹²

Die Frage, wie sich die Welt ›aus den Angeln‹ heben lässt – künstlerisch, theoretisch, kritisch –, ist der Leitsatz der im Folgenden diskutierten Ästhetik.¹¹³ »L'art pour l'art ist eine ästhetische Monomanie«, heißt es bei Ball, »[d]er Künstler muß die Idee haben, die Welt zu erlösen durch Rausch und Brand oder er ist sinnlos.«¹¹⁴ Ich versuche damit, Balls *zerrissene* »theoretische und publizistische Provokation«¹¹⁵ in eins zu bringen und so auch einer ›Herausforderung‹ gerecht zu werden, die die »Kritik als kulturelle Praxis« denkt, in der »Wert- und Kategoriefragen zum entscheidenden Scharnier« werden, mithin seine »potenziellen Sprechpositionen zwischen hegemonialen und subalternen Sprechpositionen ebenso wie zwischen politischen und ästhetischen Ansprüchen zu verorten.«¹¹⁶ Mit diesem Ziel korrespondiert, was Urs Allemann seinerseits für Hugo Ball in ein provozierendes poetisches Bild gesetzt hat. Allemann dichtet für Ball:

mit der sonde stach man Sie tief in Ihre seite.
den schreibestummel haben Sie ganz zerbissen.
da lag Ihr mund auf ausgestreckten händen
das tönende holz unterm kinn. wnr heult wnr pfaucht.

112 Ders., *Die Flucht aus der Zeit*, 110.

113 Zur Fundierung der These vom »Ende der Kunst«, an dessen Ende »kein Ende« sondern »ein anderer Anfang« steht, nämlich »die Entdeckung des Endes der Kunst als ein Diskurs der Moderne« (»Diese doppelte Dimension des Endes der Kunst als innerästhetisches Theorem einerseits und als externer Schauplatz seiner Entdeckung als Diskurs andererseits ist das Anliegen der jeweiligen Rekonstruktion des Endes der Kunst von Hegel bis Heidegger«), s. Geulen, *Das Ende der Kunst*, hier 29.

114 Ball, »Aphorismen«, 363.

115 Zehetner, *Hugo Ball*, 166.

116 Draxler, *Gefährliche Substanzen*, 31.

Sie schwein stehn segnend auf dem marmorsockel.
 das wollen wir auf einem gemahlten penny
 beclownen. 3 quentlin klotzpulfer, 3-einsamkeit. mit teppichklopfen
 gesangvereine getötet: »dies ist ein offener skandal, mama.«

o popo gross, o papa gras. Manch ungewitter
 ging verdriss. ein stein hält eine rede
 die leier eingestemmt in die zerstückten
 hüften. Man wird nicht von granaten nur zerrissen. [...] ¹¹⁷

Und Paul Auster schreibt über Ball, dieser war:

ein Kind seiner Zeit, und sein Leben scheint die Leidenschaften und Widersprüche der europäischen Gesellschaft im ersten Viertel dieses Jahrhunderts in ungewöhnlich hohem Ausmaß zu verkörpern. Leser der Werke Nietzsches; Inspizient und Bühnenautor für das expressionistische Theater; linker Journalist; Varietépianist; Dichter; Romancier; Autor von Werken über Bakunin, die deutschen Intellektuellen, das Frühchristentum und die Schriften von Hermann Hesse; Konvertit zum Katholizismus: zum einen oder anderen Zeitpunkt ist er mit nahezu allen politischen und künstlerischen Strömungen seiner Zeit in Berührung gekommen. Und doch waren Balls Einstellungen und Interessen trotz seiner vielfältigen Aktivitäten sein Leben lang bemerkenswert konsistent, und letztlich kann man seine gesamte Laufbahn als ein planvolles, ja fieberhaftes Streben, sein Dasein auf eine fundamentale Wahrheit, eine einzige, absolute Realität zu gründen, betrachten. ¹¹⁸

117 U. Allemann, »das haben sie gewaltet / eine verhornung«, 144.

118 Auster, »Hugo Balls Tagebücher«, 34. S. außerdem auch Meyer/Schütt, »Nachwort«, 91: »Tatsächlich gibt es kaum ein geistiges, später geistliches Abenteuer, in das er sich nicht gestürzt hat: Dissertant über Nietzsche, Schauspielschüler bei Max Reinhardt, erfolgloser Stückeschreiber, Kriegsfreiwilliger, Vollzeit-Bohemien und erklärter »Negationist«, Emigrant, Kriegsgegner, Anarchist, Dadaist, republikanischer Journalist, gnostisch ausgerichteter Mystiker, bekennender Katholik, erster Hesse-Biograph, Exorzismusforscher und bettelarmer Eremit [...].« Zum autobiographischen *Schreiben* Balls s. zudem Verf., »Zur Herausforderung des Ästhetischen«.