

Nach der Lebenskunst

„Askese“ und „Wunder“ als Konzepte der Existenz nach dem „Ende“ der Avantgarde (Hugo Ball, Daniil Charms)

Suso [...] hat das gewissenhafteste deutsche Buch geschrieben: sein Leben.

Hugo Ball (1920)¹

Geist Gottes, sprich, Du brauchst keine Worte.

Daniil Charms (1937)²

1.

Die Selbsthistorisierung des Dadaismus entsteht direkt nach dessen erster Phase und wird bald Bestandteil von ihm selbst. So veröffentlichte Richard Huelsenbeck bereits 1920 die Broschüre *En avant dada. Die Geschichte des Dadaismus*, die mit einem (mit Fragezeichen) auf das Jahr 1918 datierten „Brief“ beginnt. Da heißt es:

Das ist nun mal die Art wie wir leben, unter dem grauen Himmel des Krieges [...]. Wir huren hier herum, [...] wir trinken, auch sitzen wir manchmal in den Tavernen und den Liqueurstuben zwei Tage lang, bis uns die Polizei hinauswirft. Wir halten alles das für Expressionismus, da wir weniger auf die Bilder sehen als auf den Lebensstil. Wir wollen ein neues Leben, wir wollen eine neue Aktivität, wir wollen eine neue Hautfarbe, vielleicht eine neue Bügelfalte [...].³

Die Sexualität als „spielerische Lebensform“ sei, so Huelsenbeck, „dem Expressionismus“ (hier mit Dada gleichgesetzt) „sehr verwandt“ (6). Auf die Beschreibung eines im Tumult endenden „Expressionistenabends“ folgt der Versuch, mit Hugo Ball zusammen dem Leben „durch Trunk“ ein Ende zu bereiten; sie besuchen erfolglos ein Bordell, die Kirche und eine Würstchenbude,

¹ Hugo Ball, *Flucht aus der Zeit*, hg. v. B. Echte, Zürich 1992, 261 (Eintrag unter dem 3.6.1920).

² „Дух Божий говори, Тебе не надо слов“ (Daniil Charms, *Polnoe sobranie sočinenij* [PSS], t. 1: Stichotvorenija. 1997, 288).

³ Richard Huelsenbeck, *En avant dada. Die Geschichte des Dadaismus*, Hamburg, ²1978, 5 [Reprint der Originalausgabe]. Die folgenden Zitate stammen aus dieser Ausgabe.

wo es mir gelang, einen tiefen Blick in den Busen der Verkäuferin zu tun. Unbemerkt von Ball, der erklärte, er müsse nach Hause gehen, um Kandinskys neues Buch „Das Geistige in der Kunst“ zu lesen. (7)

Die Stelle – sie könnte durch zahlreiche andere aus dem unerschöpflichen dadaistischen Selbstbeschreibungsfundus ergänzt werden – ist eine offene Fiktionalisierung: Einzelne Details, so auch die Erwähnung von Kandinskys bereits sechs Jahre früher erschienenem Buch, treffen offensichtlich nicht zu, so wie die Selbststilisierung mit späteren Rückblicken desselben Autors keineswegs übereinstimmt. Weniger rückblickend als programmatisch werden „Expressionismus“ und Dadaismus und insbesondere das Neue der eigenen Kunst als Verlangen nach einem neuen Leben definiert. Die „Geschichte“ von Dada erscheint als fiktive Erinnerung an ein nicht gelebtes Lebensgefühl, in dem sich die Negierung jeder festen Form, ausgestelltes „Epatez le bourgeois!“ und eine gewisse Selbsterstörungstendenz reibungsvoll verbinden. Die forcierte Kontrastierung von Fleischlich-Profanem mit dem „Geistigen“ ist Programm:

Ich blieb am Würstchenstand stehen und versuchte die Verkäuferin in ein geistiges Gespräch zu verwickeln, obwohl ich, wie ich gestehen muss, rein physisch verwickelt war. (8)

Die laute und betont ‚fröhliche‘ Selbstwidersprüchlichkeit beinahe jeder dadaistischen Äußerung steht für eine viel weitergehende paradoxe Grundstruktur der frühen historischen Avantgarde in Europa. Bereits der Gestus des „Avantgardistischen“, der sich auch bei Huelsenbeck spiegelt („En avant“!), impliziert ein widersprüchliches Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, von Masse und Elite, von Außenseiterrolle und Totalitätsanspruch, von programmatischer Ablehnung des Alten und Unklarheit über das zum Identitätsmoment erhobene Neue. Als grundlegende, die verschiedensten Strömungen verbindende Paradoxie avantgardistischer Konzepte erweist sich jedoch diejenige zwischen der Autonomie der Form und der Entgrenzung des Ästhetischen zur „Welt“ einerseits, zum eigenen „Leben“ andererseits. Die einigermaßen kontingente Füllung des Weltbezuges zeigt sich im Dadaismus etwa darin, dass Dadaisten ihre Kunstbegriffe wahlweise und in beinahe beliebigen Mischungen wahrnehmungs- oder tiefenpsychologisch, marxistisch, realpolitisch, soziologisch, religiös-mystisch, physikgeschichtlich oder ganz theoriefeindlich begründen konnten, so wie sie sich „postdadaistisch“ zu Agitationskünstlern oder Vertretern eines abstrakten *l'art pour l'art* ebenso entwickeln konnten wie zu Psychoanalytikern oder Politikern.⁴

Konzepte des programmatischen „Lebens“ jedoch, um die es mir hier ausschließlich geht, sind viel schwieriger zu typologisieren. Unverkennbar ist

⁴ Tatsächlich scheint es bei aller historischen Problematik nicht ganz ausgeschlossen, auch Lenin als „Dadaisten“ zu sehen; s. Dominique Noguez, *Lenin dada. Essai*, Zürich 1990.

immerhin die Grundstruktur der ästhetischen Motiviertheit der eigenen (zumindest der öffentlichen) Existenz, ein prinzipiell einem Kunstprinzip unterstelltes *self-fashioning*, das sich in theatralisierten Auftritten, in textlichen Selbstdarstellungen wie der zitierten oder in der realen Lebensgestaltung manifestieren konnte. Avantgardistische Konzeptionen setzen hier die meist weniger radikalen und öffentlichkeitsversessenen Formen symbolistischer Lebenskunst fort.⁵

Die Semiotisierung des eigenen Lebens als Teil des Kunstprogramms ist selbst durchdrungen von der Paradoxie zwischen Autonomie und Entgrenzung. Letztere wurde exemplarisch entwickelt in Wassily Kandinskys 1910 geschriebenem Buch *Über das Geistige in der Kunst*, als dessen Leser Huelsenbeck Hugo Ball vorführt. Die allgemeine Bedeutung Kandinskys für diese Phase neuer Kunstkonzeptionen, seine Mittlerposition zwischen Russland und Deutschland und sein besonderer Einfluss auf Hugo Ball, der 1914 in München mit ihm verkehrte, sind bekannt.⁶ Kandinskys Buch ist ein Plädoyer gegen den Materialismus in dem für ihn einzig relevanten Bereich, den er „das Geistige“ nennt. Diesen schematisiert er zu einem Dreieck mit schmaler Spitze nach oben,⁷ das die Gegenüberstellung von Elite und Masse symbolisiert – dies wird zu einem Diskurs über die Unverständlichkeit in der Kunst entwickelt – und sich historisch nach „oben“ bewegt. Die Abhandlung ist einerseits durchsetzt von Metaphern des Oben und Unten (der geistige Aufstieg, Phasen des Niedergangs usw.), die andererseits überlagert werden von einer Opposition zwischen Außen und Innen. Als Schlüsselbegriff wird die „innere Notwendigkeit“ entwickelt, welcher der Künstler nachzugehen hat.

Die Paradoxalität liegt nun darin, dass Kandinsky dem geistfeindlichen „Materialismus“ einen positiven, ja zentral gemachten Begriff des „Materials“ entgegenstellt; er geht neuere Tendenzen in Malerei, Musik und Dichtung durch und betont die „inneren Mittel“, das „reine Material [...], welches nur die Kunst anwenden kann und durch welches sie zur Seele spricht“ (47). Deswegen ist dem Künstler die „unbeschränkte Freiheit“ in der Wahl seiner Mittel zuzugestehen, welche die „innere Notwendigkeit“ zur Grundlage hat (133). Gerade in der selbstreflexiven Profilierung der „Mittel, die jede [der Künste] ausschließlich besitzt“, kommen diese sich gegenwärtig näher; im Streben „zum Nichtnaturellen, Abstrakten“ streben sie zu ihrer „inneren Natur“ (54).

Die Rückbesinnung der Kunstformen auf ihre spezifischen Mittel sieht Kandinsky jedoch nicht als Frage des „Wie“, sondern als diejenige des „Was“

⁵ Zur Spannweite von Lebenskunstmodellen mit Schwerpunkt im (russischen) Symbolismus vgl.: Schamma Schahadat, „Das Leben zur Kunst machen“, in: dies. (Hg.), *Lebenskunst – Kunstleben*, München 1998, 15–47.

⁶ Erwähnt sei nur, dass Ball Kandinsky im Rückblick gerade wegen dieses Buches zum Begründer „des später so entarteten Expressionismus“ erklärte (Ball, *Flucht* [Anm. 1], 17); in der Züricher Zeit hielt er im Rahmen eines Dada-Abends seinen Kandinsky-Vortrag.

⁷ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst. Mit einer Einführung von Max Bill*, Bern, 10. Aufl., o.J., hier 29 und passim. Die folgenden Zitate stammen aus dieser Ausgabe.

in der Kunst (34). Heftig wendet er sich gegen Konzepte des *l'art pour l'art*: Kunst ist gerade nicht „zweckloses Schaffen“, sondern diene der Entwicklung und Verfeinerung der menschlichen Seele. In der Entwicklung des Geistigen spielt sie denn auch eine geradezu entscheidende Rolle: Sie ist dort „eine der mächtigsten Agentien“ (26). Kandinsky argumentiert, betrachtet man seine Schrift im Kontext europäischer Programmschriften aus diesen Jahren, erstaunlich nüchtern, stellenweise beinahe technisch. Dahinter verbirgt sich jedoch eine offensichtliche Mystik der Form. Diese manifestiert sich – neben der heute seltsam anmutenden Passage zu der Esoterikerin Helene Blavatzky, der von ihr gegründeten Theosophischen Gesellschaft und ihrer Rolle in den „geistigen Bewegungen“ der Zeit (42) – in chiliastischen Untertönen: Die neue Zeit des „bewussten, vernünftigen Kompositionellen“ in der Kunst stehe, so der Schluss, in „organischem Zusammenhang mit dem schon begonnenen Neubau des neuen geistigen Reiches“ (143) und der zu beobachtenden „geistigen Wendung“ (54).

Ein mystisches Element zeigt sich auch in der Profilierung der künstlerischen Persönlichkeit, die im Verlauf avantgardistischer Tendenzen bekanntlich höchst widersprüchliche Entwicklungen bis hin zur faktischen Negierung eines auktorialen Subjekts nehmen wird. Nicht nur meint Kandinsky – der damit auch eine traditionelle Forderung an den Ikonenmaler übernimmt –, der Maler müsse neben seinen Augen auch seine Seele „kultivieren“. Künstler sind für ihn „Sucher des Inneren im Äußeren“ (48) und haften damit gleichsam mit ihrer Person für ihre Kunst. Hugo Ball bezieht sich in der *Flucht aus der Zeit* genau auf diesen Aspekt des Buches, wenn er meint, Theorien wie diejenige Kandinskys müssten immer auf den Menschen angewandt werden und dürften sich nicht „in die Ästhetik abdrängen lassen“: „Um den Menschen geht es, nicht um die Kunst. Wenigstens nicht in erster Linie um die Kunst“.⁸

Entgegen solcher Selbstwahrnehmungen jedoch betreibt die avantgardistische Entgrenzung des Ästhetischen, die dessen Selbstauflösung so demonstrativ zur Schau stellen kann (was im deutschen Kontext eher der Fall ist als etwa im russischen), weniger eine Delegitimierung des Ästhetischen als dessen Überfrachtung, wie es sie seit der Romantik nicht mehr gegeben hatte. Auch symbolistische Konzepte werden diesbezüglich überboten: Das künstlerische Zeichen verweist nicht nur auf eine andere oder ‚höhere‘ geistige Sphäre, sondern es repräsentiert sie gerade in seinem materiellen Selbstbezug. Vermutlich wäre diese Dimension noch in jenen Varianten avantgardistischer Praxis nachzuweisen, die als reine Sinn- und Konventionsverweigerung erscheinen; stellenweise jedenfalls realisiert sie sich zur offenen ‚Mystifizierung‘ von Buchstaben, Silben und Worten, von reiner Form und Farbe. Vielleicht ließe sich sogar eine grundsätzliche Differenz zwischen Kunstkonzepten der historischen Avantgarden und solchen der ‚säkularisierten‘ Neoavantgarden der Nach-

⁸ Ball, *Flucht* (Anm. 1), 84.

kriegszeit darin sehen, dass erstere den Rahmen einer mystischen Aufladung der künstlerischen Praxis nicht verlassen können.

Dies ‚Mystik‘ zu nennen, ist dabei mehr als Metapher.⁹ Wäre es jedoch eine solche, dann würde sie sich immerhin in der weiteren Entwicklung sozusagen realisieren: etwa bei Hugo Ball und bei Daniil Charms, von denen im Folgenden zu sprechen sein wird. Unabhängig von weltanschaulichen Präferenzen oder von Einflussthesen korrespondieren diverse avantgardistische Züge mit mystischen Traditionen: so die fast durchgehende radikale Ablehnung der bestehenden Welt, die Annahme, dass Neues nur über die Zerstörung des Alten entstehen könne, die Vorstellung einer Teilhabe an Formen des Absoluten über Selbstzerstörung und -erniedrigung, sprach- und formmagische Konzeptionen (die nun meist psychologisierend über die Wirkung begründet werden), die apophatische Orientierung am letztlich Unaussprechlichen, am (beredten) Schweigen. Dass sich hier Anschlüsse für politische Konzepte wie Anarchie oder Revolution bilden, braucht nicht ausgeführt zu werden. Ein solches Verständnis stützt die in letzter Zeit zunehmend geäußerte Ansicht, dass auch der Dadaismus keineswegs nur über die proklamierte Sinnverweigerung verstanden werden kann.

Die ‚Mystik‘ der Avantgarde muss man deswegen nicht in ihren ideologischen Ausprägungen und inneren Differenzen suchen, sondern in ihrem Formverständnis und in ihrer Funktionalisierung von Kunst und Künstler. Kunst ist avantgardistisch immer primär ein Formproblem, doch ist Form – auch wenn die Programme dies behaupten oder suggerieren – nie Form an sich, sondern letztlich schaffende (oder zerstörende) Realität. Vielleicht wird dieser Aspekt im russischen Kontext besonders deutlich. Malevičs *Schwarzes Quadrat* ist eine radikale, nicht zu überbietende Verwirklichung eines letztlich metaphysischen Anspruchs an die Kunst; das Bild wurde von ihm denn auch in offensichtlich sakralisierender Weise ausgestellt. Analog war schon Chlebnikovs Lautsprache keineswegs asemantisch intendiert, sondern ganz im Gegenteil die Realisierung eines überindividuellen, übernationalen, den gewohnten menschlichen Denkrahmen übersteigenden Sprachkonzepts, das er nicht von ungefähr Sternensprache nannte.

Kunst ‚ereignet sich‘ in der historischen Avantgarde, und sie ereignet sich unter Einsatz der ganzen Person – oder der *persona* im Sinne der Maske, mit der das Ich verschmelzen soll. Herwarth Waldens Satz: „Und nicht das Leben ist Kunst. Sondern die Kunst das Leben“ gilt für alle avantgardistischen Strömungen insofern, als es das Ästhetische ist, das sich auf andere Diskurse überschreibt. Doch kann sich die Intention in diesen nie erschöpfen: Auch das Poli-

⁹ Dies gilt hier noch mehr als im Falle der ‚gottlosen Mystik‘ oder ‚Neomystik‘, die Uwe Spörl besonders im Hinblick auf Sprachkritik und Lebensphilosophie in der deutschen Jahrhundertwende beobachtet (Uwe Spörl, *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*, Paderborn u.a. 1997). Avantgardistische Strömungen sind bei ihm leider nicht mehr berücksichtigt.

tische der avantgardistischen Künstler ist eine per se uneinholbare Kategorie. Dieses Ausgreifen zielt auf die Aufhebung der Werkgrenze zugunsten eines dominant gesetzten ‚Lebens‘, das die verschiedensten Schattierungen annehmen kann, fast immer jedoch persönlich-biographische Implikationen aufweist. Die symbolistisch vorgeprägte Lebenskunst wird durch den antiästhetizistischen Gestus paradoxiert und radikalisiert. „Auf Werke zu verzichten und das eigene Dasein zum Gegenstande energischer Wiederbelebungsversuche zu machen“ war schon 1915 Balls Intention.¹⁰ Avantgardistisches „Sein“ heißt zuerst einmal, sich selbst zu erfinden – im Akt wie in der retrospektiven Konstruktion –, und dies in einer Weise, die nicht individuelle Willkür sein darf, sich vom Gewöhnlichen abheben muss und gerade darin auf ein ganz Anderes, Totales verweist. Nicht selten wird der eigene Name deswegen zu demjenigen der Kunstfigur: dass Vladimir Majakovskijs „Tragödie“ aus dem Jahr 1913 seinen Namen als Titel trägt – Majakovskij hat sie auch mit sich selbst als Hauptfigur inszeniert –, folgt dieser Dynamik. Jenseits der unterschiedlichen Ausprägungen findet auch dies eine offensichtliche mystische Resonanz: Das Leben des Mystikers ist fast immer eine hoch semantisierte Existenzform, seine „Person“ als visionäres Medium konstitutiver Teil seines Werks (oder Nicht-Werks).

Ich möchte mich im Folgenden auf die Frage konzentrieren, was aus der avantgardistischen ‚Lebenskunst‘ wird, wenn das Projekt ‚Avantgarde‘ in die Krise gerät, ja unmöglich geworden ist. Diese ‚Krisen‘ waren keineswegs nur eine Frage politisch-weltanschaulicher Konstellationen, sondern auch eine der inhärenten avantgardistischen Dynamik. Denn Avantgarde kann sich aus strukturellen Gründen schlecht in etwas anderes transformieren. Ihre Konsequenz in der Profilierung des Neuen und Differenten drängt zu einer Unüberbietbarkeit, die Evolution im Grunde verunmöglicht – und damit ‚Avantgarde‘ in ihrem Kern aufhebt. An gewissen Punkten – und die Avantgarde kennt in jedem Bereich ihre ‚Schwarzen Quadrate‘ – kann sie nicht mehr vorwärts,¹¹ sie kann jedoch per se schon gar nicht zurück; sie kann sich schlecht relativieren (oder, da Selbstironie integral zum Ernst der Selbstdarstellung gehörte, ironisieren), sie kann keine Kompromisse eingehen, ohne sich aufzugeben. Hält sie jedoch an ihrem Anspruch fest, kann sie, in die – unweigerliche – Krise geraten, eigentlich nur schweigen. So ist es vielleicht nicht zufällig, wenn die sich mystisch überhöhende frühe Avantgarde nach dem weitgehenden Scheitern ihrer Intentionen wieder zu Gesten des Mystischen auch im ganz wörtlichen Sinne zurückkehrt.

¹⁰ Ball, *Flucht* (Anm. 1), 69.

¹¹ „Zu sagen ist nichts mehr. Vielleicht, dass etwas noch gesungen werden kann. ‚Du magisch Quadrat, jetzt ist es zu spät.‘“ (Hugo Ball, *Tenderenda der Phantast*, hg. v. R. Meyer und J. Schütt, Innsbruck 1999, 39).

Dies jedenfalls legen die beiden Fälle nahe, um die es hier gehen soll. Zwischen ihnen bestehen meines Wissens keinerlei biographische Querverbindungen, sehr wohl jedoch geradezu verblüffende Parallelitäten in der postavantgardistischen Konzeption von ‚Existenz‘, die sich traditionellen mystischen Formen annähern. Es ist ein wesentliches Merkmal von Mystik, dass sie neben dem Schweigen auch die Narrativierung benötigt: Traditionsrelevante ‚Mystik‘ kann, und setzt sie noch so radikal auf Innerlichkeit, nie ganz privat sein. Damit stellt sich auch für unsere Fälle die Frage nach ihrer sprachlichen Repräsentation. Von dieser werden wir in beiden Fällen ausgehen.

2.

Bei Hugo Ball, dem ersten Beispiel, soll das 1923 erschienene Buch *Byzantinisches Christentum* als Grundlage dienen. Dieses folgt auf sein Buchpamphlet *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (1919) und knüpft an ältere Überlegungen Balls und insbesondere an sein frühes Interesse an mystischer Literatur (bzw. an Mystikern) an, das er mit anderen Dadaisten und insbesondere mit Emmy Hennings teilte; in früherer Zeit stand dieses jedoch noch gleichberechtigt neben anderen, etwa primitivistischen Bereichen. Bereits 1916 hatte er notiert, um den Kubismus zu verstehen, müsse man vielleicht die Kirchenväter lesen,¹² 1917 lasen Emmy Hennings und Hans Arp an einer dadaistischen Soirée aus mystischen Texten vor – was Ball in seinem Tagebuch kommentiert –,¹³ und spätestens 1919 stieß er auf ein neues Verständnis der Mystiker und deren „Erleben einer phänomenalen geistigen Welt“ sowie des Strebens „durch mystische Unwissenheit zum Einen, Göttlichen“, allen voran auf Dionysius Areopagita.¹⁴ Sein Buch ist die Darstellung dreier früher Kirchenväter, nämlich von Joannes Climacus (von ihm Klimax genannt), Dionysius Areopagita und Symeon Stylites, des radikalen Asketen und ersten ‚Säulenheiligen‘. Ein geplantes Vorwort¹⁵ wurde nicht ausgeführt, und so folgt das Werk dem Aufbau eines

¹² Ball, *Flucht* (Anm. 1), 137.

¹³ Gemäß Balls Bericht lasen Emmy Hennings u.a. aus Johannes Tauler und Mechthild von Magdeburg und Hans Arp aus Jakob Böhme (ebd., 162). Im Umfeld seiner Notizen vom Mai 1917 (die uns nur in der publizierten Form der *Flucht aus der Zeit* zur Verfügung stehen) diskutiert Ball Fragen wie diejenige der Ichbezogenheit der „modernen Mystik“ (163), die ihn vermutlich immer weiter in die frühchristliche Zeit drängte. In dieser Zeit zitiert er noch quer durch die Tradition, hier etwa Nostradamus oder Franz von Baader (160f.). Wie stark Ball hier noch Mystik und Religion im Zusammenhang mit ästhetischen Sprachformen sieht, zeigt die Äußerung vom 21.5.: „Die Liturgie ist ein Gedicht, das von Priestern zelebriert wird“ (165). Gleichzeitig machen sich die für ihn typischen Selbstzweifel bemerkbar; so verdächtigt er sich des magischen Eklektizismus (160) oder, in Bezug auf das Interesse an Mechthild, des Ausgrabens „tausendjähriger Fetische“ (163).

¹⁴ Ebd., 251f.

¹⁵ Siehe Hugo Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, hg. v. H.B. Schlichting. Frankfurt/M. 1988, 299–302.

Triptychons¹⁶ mit dem mit Abstand ausführlichsten Teil zu Areopagita in der Mitte.

Der erste Teil stellt nach einleitenden Bemerkungen zur Askese weitgehend den Inhalt von Joannes' „Paradiesleiter“ dar: den Weg der geistigen Vervollkommnung über den asketischen Läuterungsprozess und die zunehmende Befreiung vom „selbstischen Willen“.¹⁷ Der dritte, der in aller Drastik das Leben des Asketen Symeon beschreibt, nähert sich in der Form selbst einer Heiligenlegende an. Behandelt der erste Teil die Vergeistigung in der Askese, zeigt sich an diesem ungebildeten Mönch, der die Grenzen der menschlichen Leidensfähigkeit überschreitet, komplementär ein radikaler, selbstzerstörerischer körperlicher und antiintellektueller Aspekt der Askese. Der Mittelteil zu (Pseudo-)Dionysius scheint sich wissenschaftlichen Ansprüchen zu unterziehen; er behandelt weniger das Werk des Dionysius selbst als die unstrittenen historischen Fragen um seine Person, seine Stellung in der Tradition und seine kirchenpolitische Ausrichtung. Obwohl in seinem Mittelpunkt ein Autor mit unklarer Biographie, sozusagen ein Heiliger ohne Leben steht, ist Balls Buch weitestgehend eines über die Askese. Mit dieser stellt es dem modernen Menschen eine authentische Seinsweise entgegen, die einer Zeit entstammt, die noch gewusst habe, „dass außerhalb der Askese ein Leben von wahren Belang nicht möglich sei“, dass „Geist haben“ bedeute, „Distanz zum Dasein“ aufrecht zu erhalten (25).

Der Duktus dieser Darlegungen, der bis heute einige Rätsel aufgibt, scheint nicht ganz überwunden zu haben, wessen Ball früher seine eigenen politischen Vorstellungen verdächtigte:

Wenn eine politische Theorie mir gefällt, fürchte ich, dass sie phantastisch, utopisch, poetisch ist, und dass ich damit doch innerhalb meiner ästhetischen Zirkel verbleibe.¹⁸

Ball wurde während seiner Arbeit offensichtlich auch von Zweifeln an seiner Unternehmung befallen.¹⁹ Das Buch, das nicht nur in der theologischen Fachwelt wenig Beachtung gefunden hat, dient ganz verschiedenen Intentionen: historisch-wissenschaftlichen, theologischen, kulturkritischen wie persönlichen. Ich möchte hier nur einen einzigen Lektürefaden entwickeln, der an den theologischen Fragen und ihren gesellschaftlichen Übertragungen etwas vor-

¹⁶ Siehe Kurt Flasch, „Von der ‚Kritik der deutschen Intelligenz‘ zu Dionysius Areopagita“, in: Bernd Wacker (Hg.), *Dionysius DADA Areopagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*, Paderborn u.a. 1996, 113–130.

¹⁷ Hugo Ball, *Byzantinisches Christentum*, Zürich/Köln, 2. Aufl. 1959, 47. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe zitiert.

¹⁸ Ball, *Flucht* (Anm. 1), 40 (Eintrag vom 3.7.1915).

¹⁹ „Ich habe mich in Fragen verrannt, die vielleicht nicht meine Sache sind. Aber ich bin machtlos dagegen“ (Ball, *Flucht* [Anm. 1], 297).

beiführt. Ich knüpfe dabei an Kurt Flasch an, der vermutet, dass Ball, der Areopagita als „Korrektur des Mysterienwesens“ sehe, in der Beschreibung von dessen „Riten und Zeremonien“ bis in gewisse Einzelheiten auch eine dadaistische Performance meinen könnte:

[...] ein primitives Gemisch von Tier- und Kinderlauten, eine Musik, die in längst verschollenen Kadenzen schwingt: all dies erschüttert die Seele und erinnert sie an die Urheimat. [...] Seltsam maskierte Gestalten tragen astrale Zeichen und Symbole, drehen sich im Kreise, zaubern in ihren Bewegungen das milde Abbild der Sternensphäre mitten in einem irdischen Raum.²⁰

Ball zeige Dionysius, so Flasch, als Ordner und Überwinder des Mysterienkults, den er in ein radikal armes, asketisches und ekstatisches Christentum überführe; damit rette er auf der Ebene des Ballschen Selbst- und Gegenwartsbezuges die Wahrheit von DADA, dem sich Balls Dionysius annähere.²¹ Flasch bestreitet weitgehend die oft behauptete Zäsur zwischen der dadaistischen und der späteren Zeit. Doch sollte die historische Schwellenfunktion, die Dionysius in Balls Darstellung einnimmt, gerade im Übertrag auf seine eigene avantgardistische Vergangenheit nicht weg retouchiert werden. Denn Dionysius repräsentiert bei Ball einen komplexen Akt der Überschreitung, der tatsächlich mit Balls Dada-Vergangenheit implizit in Beziehung gebracht wird; der (Pseudo-)Areopagite scheint überhaupt als Figur der großen Umbrüche mit der modernen Gegenwart in Verbindung zu stehen.

Das Hauptelement in Balls Dionysius-Lektüre ist dessen mystisch begründete Vorstellung einer göttlichen Hierarchie, die nicht nur die antike magische Gottesverbindung (118), sondern auch die mönchische „christliche Gnostik“ (152) integrierend überwunden haben soll. Dionysius gehörte einer der Gegenwart „ähnlich gearteten Zeit“ an (66), in der „die Wucht der zerbrochenen magischen Himmel“ (151) auf den Mönchen lastete; er sei aufgetreten wie ein Stern, der in Zeiten großer Zusammenbrüche auftrete (23). Hier wird die ausführliche Darstellung der gnostischen Sekten bedeutsam, die die Mitte des Dionysius-Teils einnimmt. Die Gnosis – der Begriff meint bei Ball neben der historischen Erscheinung immer auch den Wortsinn als „Erleben von Gott“, als „Lehre der Einheit mit Gott“ sowie „göttliche Geheimwissenschaft“ (85) – ist es nämlich, deren ekstatisches Glaubensverständnis, deren Dualismus (z.B. 153) und besonders deren Bild des bösen Demiurgen von Dionysius in eine monistische kirchliche geistige Hierarchie überführt werde, in der ein Aufstieg bis zur Vergottung im Grunde jedem möglich sei. Ball selbst bestätigt bei Ab-

²⁰ Ball, *Byzantinisches Christentum* (Anm. 17), 118; vgl. Flasch, „Von der Kritik...“ (Anm. 16), 126.

²¹ Ebd., 126f.

schluss des Entwurfs des Dionysius-Teils, dass „das Mysterienwesen und die Gnosis [...] ganz unverkennbar den letzten Schlüssel“ dazu geben würden.²²

Als Gnostiker bezeichnete Ball bereits früher auch die „modernen Künstler“. Diese, so notiert er 1917 in naher Umgebung zu Erörterungen der abstrakten,²³ ja der absoluten Kunst,²⁴ seien Gnostiker und praktizierten Dinge, welche Priester längst vergessen hätten;²⁵ künstlerisches Gestalten sei ein „Beschwörungsprozess und in seiner Wirkung eine Zauberei“.²⁶ Wenn er nun gegen die „sogenannten freien Mystiker“ und ihre „missverstandene Freiheit“ wie überhaupt gegen die „Rebellion gegen den Priester“ polemisiert,²⁷ dann tut er dies im Namen einer „aufsteigenden“ Mystik. Die ‚mystische‘ Grundkonstellation bleibt dadurch bestehen, ja sie verschärft sich gewissermaßen durch den noch radikalisierten Sprachzweifel. Die Aktualität der asketischen Mystiker begründet sich aus dem für mystische Traditionen geradezu topischen Verlust der Sprache der Ganzheit:

Wir haben die Hieroglyphensprache verlernt. Ihr Schlüssel ging uns verloren. Die Sprache Gottes ist höchster Begriff. Wir begreifen nichts mehr. Wie sollten wir noch denken können? Des Übernatürlichen Kompass zeigt nach dem Herzen. [...] Die Sprache Gottes bedarf nicht der menschlichen Sprache, um sich verständlich zu machen.²⁸

Die verlernte ‚Sprache der Ganzheit‘ erhält auf der Ebene der Selbstbeschreibung eine eigene Nuance. Im Juni 1921, mitten in der Arbeit an diesem Buch, überschreibt Ball mit Dionysius gleichsam seine dadaistische Vergangenheit: „Als mir das Wort ‚Dada‘ begegnete, wurde ich zweimal angerufen von Dionysius: D.A.–D.A.“²⁹ Und er benennt auch, was er überschreibt: „Damals betrieb ich Buchstaben- und Wort-Alchimie.“ Der Selbstspiegelung in Dionysius entspricht die Verabschiedung eines Kunstverständnisses, die sich bereits 1917 andeutete:

[...] es ist so selbstverständlich geworden, dass der Dichter ‚schafft‘. Und doch rebelliert er vielleicht nur. Er kann nur abbilden, nicht urbilden. Es ist ein vergebliches Bemühen.³⁰

²² Ball, *Flucht* (Anm. 1), 297.

²³ Ebd., 148. Vgl. den Eintrag vom 15.5.1917: „Es gibt heute eine ästhetische Gnosis“ (ebd., 164).

²⁴ Ebd., 156.

²⁵ Ebd., 149.

²⁶ Ebd., 152.

²⁷ Ball, *Byzantinisches Christentum* (Anm. 17), 156.

²⁸ Ebd., 215.

²⁹ Ball, *Flucht* (Anm. 1), 296.

³⁰ Ebd., 157.

In dieser Aufgabe zeigt sich erst, wie ‚metaphysisch‘ ausgerichtet die dadaistische Antikunst zumindest bei Ball im Grunde war; dass Ball im Vortrag seiner Lautgedichte in den Tonfall eines ‚magischen Priesters‘ geriet,³¹ ist nur folgerichtig. Doch wenn die Sprache Gottes nun der menschlichen (und dies heißt: der künstlerischen) Sprache nicht mehr bedarf – wo kann sie dann noch zu finden sein? Hier eröffnet sich ein Scheidepunkt der Entwicklung avantgardistischer ‚Wort-Alchimie‘: entweder hin zu einer demystifizierten Kunst (die formal immer noch avantgardistisch sein kann), oder aber zum Verlassen der Kunst zugunsten anderer Wege der ‚Gottessuche‘. Bei Ball ist offensichtlich letzteres der Fall. Sein *Byzantinisches Christentum* verweist einerseits auf eine individuelle Dimension, in der die radikale Askese zum mystischen Schweigen tendiert, andererseits auf eine, in der Kulturgeschichte gleichsam als göttliche Handschrift lesbar wird. Zeichenhaft wird dabei vor allem das Leben der Heiligen selbst:

Die Heiligen aber gehören zum Sprachschätze Gottes. [...] In jedem von ihnen tritt ein anderer Zug des Lebens, Leidens und Sterbens Christi in oft hypertrophischem Glanze ans Licht.³²

Dieses Leben jedoch muss, damit das ‚Mittleramt‘ (217) der Heiligen erfüllt werden kann, erzählt werden, und tatsächlich ist es als solches auch mitteilbar. Ball schreibt das wahre Erzählen vom Heiligen der ebenso heiligen Tradition zu und gibt sich selbst genrekonform bescheiden. Denn „das Wort Gottes im Worte wiederzugeben“, dazu kann „keine Sprachkunst hoch genug sein“ (15). Dennoch heißt es zur Lebensbeschreibung des Climacus durch Daniel, den er einen ‚Künstler‘ nennt (16):

Oh die Schreibübungen der frühen Mönche! [...] Eine Sprachkunst, in kostbaren Agraften mehr als in Worten brillierend, gemahnt an die höchsten Beispiele neuerer Dichtung und übertrifft sie an Ruhe und Einfachheit. [...] nie stand das Zeichen höher im Wert. (15)

Auch die heute manchmal seltsam anmutende Orientierung von Balls eigenem Buch an hymnischen Redeformen³³ kann die durchgängige Bewegung von der ‚mystisch‘ orientierten Sprachkunst, die sich in andere Lebensbereiche ausdehnt, zu einer Mystik des wahren Lebens, auf die Sprache höchstens noch hinweisen kann, nicht verdecken. Auch dies zeichnet sich bereits 1917 ab, als

³¹ Ebd., 106, 138.

³² Ball, *Byzantinisches Christentum* (Anm. 17), 216.

³³ Es scheint, dass diese hymnischen Formen direkte ‚Erben‘ des Poetischen sind; vgl. den Eintrag vom 21.7.1920 in der *Flucht aus der Zeit* (Anm. 1), in dem Ball von weitgehend unbekannt dichtenden „Asketen, Mönchen und Priestern“ spricht, deren „Vers“ „Hymnus und Anbetung“ sei (266).

er notierte: „Ich kann keine Romane mehr lesen. [...] Der Autor selbst sollte ein Roman sein [...]“.³⁴

3.

Die bei Hugo Ball zu beobachtenden Verschiebungen der avantgardistischen Verschränkungen von Kunst und Leben im Zuge der Problematisierung dessen, was er selbst rückblickend „Wort-Alchimie“ nennt, sind keineswegs als individuelle, ja nicht einmal als spezifisch dadaistische Eigenheit zu betrachten. Der folgende Hinweis auf den russischen Spätavantgardisten Daniil Charms möchte denn dafür argumentieren, dass hier Phänomene und Prozesse sichtbar werden, die konstitutiv zu avantgardistischer ‚Ästhetik‘ und ihrer Dynamik gehören und wohl sogar da wirksam sind, wo sie latent bleiben oder andere Formen annehmen. Der 1905 geborene Daniil Charms war beinahe zwanzig Jahre jünger als Ball; um die Mitte der zwanziger Jahre gehörte er der letzten russischen Gruppe an, die sich mit Gedichten und theatralesierten Auftritten in die früh-avantgardistische Tradition stellte.³⁵ Diese Obériuten, wie sie sich selbstverfremdend nannten, verweigerten sich bewusst jeglicher Politisierung und bezogen sich direkt auf Chlebnikov zurück; mit dem Dadaismus von 1916 teilten sie den Bezug auf primitivistische Strömungen und insbesondere auf einen ausgestellten poetischen Infantilismus. Die Gruppe war in dieser Zeit bereits ein Fremdkörper; die Mitglieder konnten denn auch außer im Bereich der Kinderliteratur kaum etwas veröffentlichen und nur in der ersten Zeit öffentlich auftreten. Ihr Markenzeichen war besonders zu Anfang eine konsequent sinn-brechende Poetik, in deren Zentrum die programmatische „Konfrontation der Bedeutungen“ stand,³⁶ die sich vor allem in einer prä-absurden Lyrik und Kurzdramatik spiegelte. Die in der Frühphase dominierende Lyrik orientiert sich in avantgardistischer Tradition an der vom ‚Sinn‘ emanzipierten sprachlichen Organisation, doch gewinnen nun neben der von Chlebnikov betonten Ebene von Laut und Silbe auch zunehmend das Wort und die Äußerung Eigenwert; hier liegt auch der Grund für eine starke Tendenz zur ‚absurden‘ Dialogisierung. Charms‘ frühes Sprachverständnis war vielleicht stärker noch als dasjenige Balls ein „alchemistisches“ in dessen Sinne; er war zudem ein

³⁴ Ball, *Flucht* (Anm. 1), 194.

³⁵ Zum Problem von obériutischer Poetik und Spät-/Postavantgarde vgl. etwa J.-Ph. Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern u.a. 1991; Th. Grob, *Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne*, Bern u.a. 1994; A.A. Hansen-Löve, „Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die ‚Dritte Avantgarde‘“, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 32 (1993), 207–264.

³⁶ Bereits das ‚Manifest‘ der Gruppe vom Januar 1928 spricht von der „Kollision sprachlicher Bedeutungen“ (so die Übersetzung von I. Tschörtner in Daniil Charms, *Zwischenfälle*, Berlin 1990, 327; im Original „столкновение словесных смыслов“).

beinahe fanatischer Leser mystischer, kabbalistischer und überhaupt esoterischer Literatur. Der „Unsinn“ des poetischen Textes, der programmatisch vertreten wurde, zielte einerseits auf die Verweigerung alltäglicher Deutungen und die Absage an den „gesunden Menschenverstand“. Gerade in der lyrischen und dialogischen Form sollte dieser „Unsinn“ jedoch in Chlebnikovscher Tradition in ‚höhere‘ Sinnregionen vorstoßen (ein damals als „linke Kunst“ bezeichnetes Konzept, dem Charms' Vertrauter Aleksandr Vvedenskij treu blieb), die normaler Sprache wie normalem Denken unzugänglich sind; so bezeichnete die Gruppe ihre Kunst auch als „reale“. Der obériutische Charms betonte die „Gegenständlichkeit“ seiner Poesie, dies nicht in einem mimetischen Sinne, sondern im Sinne des Realitätscharakters des durch wahre Kunst Geschaffenen: Wenn man Gedichte, so heißt es in einer Notiz aus dem Jahr 1929, durch ein geschlossenes Fenster werfe, dann müsse die Scheibe zerbrechen.³⁷ Über einen engen Diskussionskreis waren die poetologischen Aspekte denn auch in einen philosophisch-theologischen Diskurs eingebettet.³⁸

In Charms' Werk gibt es eine nicht hinreichend beachtete Zäsur, die etwa mit dem Jahr 1929 einsetzt und ein paar Jahre später in eine neue Prosapoetik mündet. In diesem Jahr entsteht das Verspoem *Lapa*, das Chlebnikovsche Elemente von Lautdichtung (*zaum'*) verwendet. Es beschreibt den Flug eines Erdbewohners (*zemljak*) zum Himmel und vollzieht diesen immer auch sprachlich nach. Dieser Himmel ist aber, anders als beim intertextuell deutlich präsenten Chlebnikov, nicht nur praktisch unzugänglich – dazu wird die Zweitfigur eines Utjugov eingeführt, der die Schwere des Irdischen bereits in seinem vom Bügeleisen abgeleiteten Namen trägt. Er ist, als er dann doch erreicht wird, eher eine Art Zoo, in dem die Chlebnikovschen Vogelgötter von einem schwarzen Wärter bewacht werden. Die poetologische Reise wird noch in der fröhlichen Stilmischung der frühen Poetik erzählt, doch wird durchgängig die Unmöglichkeit des Zugangs zu einer Realitätsstatus beanspruchenden höheren Welt in der Poesie vorgeführt. Sogar das sprachliche Allerheiligste, die Chlebnikovsche *zaum'*, ist unrettbar kontaminiert und gezielt kakophonisch und karnevalistisch unterlegt; das Lachen (das selbst Chlebnikov zitiert) wird denn auch zum zentralen Motiv, doch steht es hier für die Begegnung mit einem unverständlich und unkommunizierbar gewordenen Anderen. Nach diesem Text findet sich bei Charms praktisch keine reine Lautsprache mehr.³⁹

Hugo Ball wandte sich mit dem Abschied von der „Wort-Alchimie“ weitgehend von der Literatur ab; sein Buch *Tenderenda der Phantast*, das er paral-

³⁷ »Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется« (Daniil Charms, „Dnevnik. Zapisnye knižki. Marginalii“, hg. v. A. Ustinov u. A. Kobrinskij, in: *Minuščee* 11, 415–583, hier 450).

³⁸ Den umfangreichsten Versuch, diesen Kontext im Hinblick auf Daniil Charms aufzuarbeiten, bietet Jaccard, *Daniil Harms...* (Anm. 35).

³⁹ Vgl. dazu ausführlicher Grob, *Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit* (Anm. 35), 62ff.

lel zum Heiligenbuch zu veröffentlichen versuchte, war bereits einige Jahre früher geschrieben worden.⁴⁰ Ganz anders Daniil Charms, der noch 1933 in einem Brief darauf beharrte, ein Dichter sei Schöpfer einer Welt, die eine „richtige Ordnung“ (pravil'nyj porjadok) repräsentiere und um deren „Reinheit“ (čistota) es ihm gehe;⁴¹ angesichts seiner zunehmend düster-absurden Prosaminiaturen aus den dreißiger Jahren klingt das eher überraschend. Der direkte Kontakt mit der höheren Welt bleibt nicht nur (zumindest für eine gewisse Zeit) Sujet in Charms' Texten, sondern vor allem Thema des engen Gesprächskreises, in dem sein philosophischer Freund Jakov Druskin großen Einfluss ausübte. Dieser führt den Terminus der *vestniki*, der Boten oder Engel aus „benachbarten Welten“ ein, die stark Charms Denken beeinflussten.⁴²

Charms schreibt in diesen Jahren weitgehend unzusammenhängend scheinende und sicher ohne jede Veröffentlichungsabsichten entstandene Notizen, in denen sich seine katastrophale Lebenssituation niederschlägt.⁴³ In kurzen Aussagen werden der Hunger und die Ausweglosigkeit beschrieben, vor allem aber auch das Fehlen jeglicher Lebensenergie; dies kann sich mit gebetsförmigen Anreden Gottes, ihm aufzuhelfen, verbinden. Dazwischen finden sich poetologische Notizen wie die, er interessiere sich ausschließlich für „Unsinn“, für Dinge jenseits praktischer Bedeutungen.⁴⁴ Später (1939) heißt es dann, was zähle, sei nur das Wunder.⁴⁵

Bei genauerem Hinsehen erweist sich, dass in diesen Notizen in bewusster Darstellungsabsicht die materiell wie geistig düstere Lebenssituation als eigenwertige Existenzform mit religiösem Einschlag textlich inszeniert wird,⁴⁶ wie

⁴⁰ Zur komplizierten Textgeschichte siehe das Nachwort der Herausgeber in Ball, *Tenderenda der Phantast* (Anm. 11), 87ff.; zur beabsichtigten – doch zu Lebzeiten nicht zustande gekommenen – zeitgleichen Veröffentlichung ebd., 100.

⁴¹ Siehe in dt. Übersetzung Charms, *Zwischenfälle* (Anm. 36), 273 (Brief an K. V. Pugačeva vom 16.10.1933).

⁴² Siehe dazu Jaccard, *Daniil Harms* (Anm. 35), 142ff.

⁴³ Siehe in dt. Übersetzung Daniil Charms, *Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924-1940*, hg. u. übers. v. P. Urban, Berlin 1992.

⁴⁴ 31.10.1937 (Charms, „Dnevnik“ [Anm. 37], 501).

⁴⁵ „Интересно только чудо, как нарушение физической структуры мира“ (1939; ebd., 508) („Interessant ist nur das Wunder, als Zerstörung der physikalischen Struktur der Welt“). Die Übersetzung P. Urbans („Interessant ist das Wunder nur als...“) ist hier nicht korrekt (Charms, *Die Kunst ist ein Schrank* [Anm.43], 248).

⁴⁶ Dieser und einige andere der im Folgenden gestreiften Aspekte sind ausführlicher dargestellt in Th. Grob, „Daniil Charms als ‚mystischer‘ Spätavantgardist. Eine verschlungene Annäherung an ein existentiell-poetologisches Konzept des Paradoxen“, in: J.P. Locher (Hg.), *Schweizerische Beiträge zum XI. Internationalen Slavistenkongress in Bratislava, Sept. 1993*, Bern/Berlin u.a. 1994, 57–111. Zum Anlass genommen für eine ausführlichere Diskussion mystisch-religiöser Positionen (auch anhand von Kategorien wie dem ‚Wunder‘), ihrer textlichen Repräsentation und der Verschränkung von ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ werden intertextuelle Bezüge auf G. Meyrinks Roman *Der Golem*, ein trotz der auffälligen poetologischen Differenzen bezugtermaßen von Charms hoch geschätztes Buch.

Ball scheint Charms übrigens nie irgendwelche Anstrengungen unternommen zu haben, außer mit Schreiben (in der Kinderliteratur) Geld zu verdienen. Anhand von Texten von Druskin wird deutlich, dass Charms, der immer sein Leben als Kunst verstanden habe,⁴⁷ seine Existenz semantisiert als Form des Nullpunktes, der Überwindung aller falschen Formen in der Kunst wie im Leben – denn Kunst, das war Konsens in diesem Kreis, muss diesen Nullpunkt der Selbsterstörung durchlaufen, um kreativ werden zu können. Dies ist primär jedoch ein Lebensprinzip: Alles zu verlieren, um das Wahre zu gewinnen. Der Zustand des absoluten Desinteresses ist nach Druskin auch derjenige des Verlassenseins von Gott, des Ausbleibens der *vestniki*; er nennt ihn lateinisch *ignavia*. Dieser Zustand ist gleichzeitig einer des Verlustes des Wunders, präziser: des Verlustes des Glaubens an die Möglichkeit eines Wunders. Denn beides definiert sich bei Charms nicht über eine vorgegebene Glaubenshaltung, sondern als Modus der Potentialität: „Es ist nicht so, dass der Mensch ‚glaubt‘ oder ‚nicht glaubt‘ – er ‚will glauben‘ oder ‚will nicht glauben‘.“⁴⁸ Der „Glauben“ an Gott wie an das Wunder nähert sich so dem „Interesse“ – dem Gegenbegriff zur *ignavia* – an, das wiederum von Charms mit der „Inspiration“ (vdochnovenie) gleichgesetzt wird.⁴⁹ Hier wird der vielleicht größte Unterschied zwischen den Konzeptionen von Charms und Ball sichtbar: ersterer will, und sei es unter dem „Primat des Lebens über die Kunst“,⁵⁰ das er mit Ball teilt, immer primär ein Dichter sein – und sei es einer ohne Werk. Er findet dabei nach Phasen des Zweifels zu einer Prosapoetik, in der das „Wunder“, das von Gott zugelassene Unmögliche, eine zentrale Position einnimmt. Dieses liegt nicht in den offen auftretenden Absurditäten (die eher als Form der nicht-mimetischen Realitätsdarstellung zu verstehen sind), und eher selten ereignet es sich (zumeist auf unerwartete Weise) als ‚tatsächliches‘ Wunder auf der Ebene des Geschehens. Viel eher liegt es, repräsentiert nur in einem Erzählen ‚ex negativo‘, in einer erzählerischen Offenheit, in der es potentiell geschehen

⁴⁷ Jakov Druskin, „Činari“, in: *Avrora* 1989/6, 103–115, hier 109 bzw. 111. Druskin erinnert sich, Vvedenskij habe von Charms gesagt, dass er nicht Kunst schaffe, sondern Kunst sei, und Charms selbst habe betont, dass er sein Leben wie Kunst erschaffen wolle (сделать свою жизнь как искусство).

⁴⁸ Charms, „Dnevnik“ (Anm. 37), 502. Die deutsche Übersetzung von Peter Urban in: Charms, *Die Kunst ist ein Schrank* (Anm. 43), 229 ist in diesem Fall irreführend. Charms wiederholt den Satz in einer autobiographisierten Stelle in der Erzählung *Starucha* (Die Alte, 1939), wo der Ich-Erzähler meint – ich versuche wiederum die Logik präzise wiederzugeben –, es gebe keine Gläubigen oder Ungläubigen, sondern nur solche, die wollten ‚glauben‘, und solche, die wollten ‚nicht glauben‘ (Charms, PSS [Anm. 2], t. 2, 176). In Druskins späteren philosophischen Texten, die eine stark existentialistisch gefärbte Form der negativen Theologie in einem ganz eigenen, von ‚mystisch‘ anmutenden Paradoxien geprägten Diskurs betreiben, wird dies zum Begriff des ‚Glaubens, der nicht glaubt‘ (Jakov Druskin, *Vblizi vestnikov*. Hrsg. v. G. Orlov. Washington D.C. 1988, 109ff.).

⁴⁹ »Вдохновение и интерес – это то же самое« (Notiz vom 18.6.1937; Charms, „Dnevnik“ [Anm. 37], 497).

⁵⁰ Druskin, „Činari“ (Anm. 47), 111.

könnte oder in der es erwartbar wird. Auch das Schreiben selbst unterliegt diesem Modus des Wunders: So meint der Erzähler eines Textes aus dem Jahr 1931, er bitte Gott um das Wunder, dass er begreife, was er schreiben solle.⁵¹ Ein einigermaßen kryptischer Text aus dem Jahr 1934 – *O ravnovesii* (Über das Gleichgewicht) zeigt einen Heizer, der in einem Nobelhotel darüber nachdenkt, woraus der Mensch wohl zusammengesetzt sei. Als eine Fee erscheint und ihm einen Wunsch zugesteht, fühlt er sich von einem Herrn in grauem Anzug eingeschüchtert, und er läuft davon. Seiner Frau erzählt er, es gebe in der Welt kein Gleichgewicht, auch wenn der Fehler auf das ganze Universum bezogen nur etwa anderthalb Kilo ausmache. Das Wunder, das hier im Gegensatz zu später noch tatsächlich auftritt, kommt ungerufen, wenn auch wohl nicht zufällig zu einem auf ungebildete Weise ‚philosophischen‘ Menschen, und es kann trotz allem nicht stattfinden. Charms' eigene Erzählweise und poetologische Äußerungen entsprechen diesem „Ungleichgewicht“: Es ist eine Poetik des Fehlers, der „kleinen Abweichung“,⁵² der Verlängerung scheinbar realistischer Szenen ins Absurde, in dem erst ein Ort für ein mögliches Wunder geschaffen scheint.

Ein letztes, für die späte Prosapoetik typischeres Beispiel. In der längeren Erzählung *Die Alte* (Starucha) aus dem Jahr 1939 entwirft die Hauptfigur einen Plan zu einer Erzählung: Ein Wundertäter lebt in heutiger Zeit und tut keine Wunder. Er verliert die Wohnung und verbringt sein Leben vor der Stadt in einer Scheune, die er, würde er es nur wollen, in einen Palast verwandeln könnte. Als er schließlich stirbt, hat er kein einziges Wunder vollbracht. Die Erzählung, die der Erzähler erst für genial hält, wird allerdings nicht zu Ende geführt.

Charms' als Text im Text in die Gegenwart versetzte Heiligenlegende muss scheitern: Das Heilige lässt sich vom Lächerlichen nicht mehr unterscheiden. Im Sinne einer negativen Theologie – und hier zeigt sich die Verwandtschaft zur Areopagita-Faszination Balls ganz deutlich – nimmt hier der Text mit einer konsequent ‚negativen‘ Repräsentation dem Leser die Entscheidung über das Mögliche nicht ab; doch schafft er gleichsam die Leerstellen, an denen das Wunder sozusagen zu errahnen ist.⁵³

⁵¹ Charms, PSS (Anm. 2), t. 2, 29; vgl. die dt. Übersetzung v. Peter Urban in: Charms, *Fallen. Prosa, Szenen, Kindergeschichten, Briefe*, hg. v. Peter Urban, Zürich 1985, 101.

⁵² Vgl. dazu und generell zur apophatischen Religiosität des Obëriu-Kreises A. A. Hansen-Löve, „Scribo quia absurdum“. Die Religionen der russischen Dichter des Absurden (OBËRIU)“, in: Maria Deppermann (Hg.), *Russisches Denken im europäischen Dialog*, Innsbruck, Wien 1998, 160–203, hier 172ff.

⁵³ Als Musterfall dafür kann der Text über den „Besuch“ der *vestniki* aus der anderen Welt gesehen werden, bei dem alles ambig bleibt (Charms, PSS [Anm. 2], t. 4: Neizdannyj Charms, 24f.; dt. in: Charms, *Die Kunst ist ein Schrank* [Anm. 43], 222ff.).

4.

In diesem Sinne sind Charms' Textwelten um vieles offener als Balls in ganz anderen Genres sich entwickelnde, viel direkter die ‚Positivität‘ suchende Erörterung des Heiligen. Nicht zufällig jedoch gibt es auch in Balls Heiligenbuch eine konsistente Thematisierung des Wunders. Manifest wird sie gerade im Kulminationspunkt des Askese-Themas, nämlich im Teil zu Symeon dem Styliten. In den ersten Teilen wird dessen Leben als Äußerung der „Sprache Gottes“ dargestellt, den die Zeitgenossen ganz im Gegensatz zum modernen Menschen noch verstanden hätten – ein Residuum frühavantgardistischer Tradition, wie es sich bei Charms zumindest in den dreißiger Jahren nicht mehr finden wird.⁵⁴ Auch hier ist die Rede von Zeichen, deren Auflösung ganz von den Glaubenvoraussetzungen des ‚Rezipienten‘ abhängt:

Die Zeitgenossen der Styliten widerstreben jedem Vergleich mit der unsrigen. [...] Sie erlebten das „credo quia absurdum“ und Gottes Skandal. Sie sahen die Wunder, wie wir unsere Rechenmaschinen; und nicht, weil sie andere Augen hatten, nein, weil sie gläubig empfingen.⁵⁵

Das Wunder, das bei Ball vornehmlich die Darstellung des „Wundermannes“ Symeon durchzieht, ist immer ein Element des Lebens: Der Text selbst schafft nach einem Wort von Charms' Freund Vvedenskij „nur“ das Wortwunder, nicht das wirkliche.⁵⁶ In diesem „nur“ steckt die vielleicht zentrale Differenz zwischen einem frühen und einem späten, postavantgardistischen Sprach- bzw. Kunstverständnis. Beide Autoren (wobei gerade der Begriff des ‚Autors‘ hier höchst problematisch wird) stellten immer schon das Leben ins Zentrum, doch geschieht dies noch über die sprachmagische Evokation einer eigenen Gesetzen folgenden Kunstwelt, die der anderen Realität provokativ und überstülpend

⁵⁴ Zu zeigen wäre dies etwa an der Entwicklung des Kind-Themas, das bei beiden Autoren früher programmatischen Charakter hatte. Während Ball auf beinahe ungebrochene Weise das ‚primitivistische‘ Kind – die dadaistische „Verbundenheit mit dem Kinderwagen“ (s. Ball, *Die Flucht aus der Zeit* [Anm. 1], 95, vgl. 100, 154) zum positiven Paradigma der Einfachheit vor Gott entwickelt (vgl. ebd., 285 zu Climacus und Thomas a Kempis; 288 zu den Kindern, die Jesus sahen oder 301 zu den „Kinderwundern“), wendet es sich bei Charms in den dreißiger Jahren ganz ins Grotteske (s. dazu Grob, *Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit* [Anm. 35], bes. 144ff.).

⁵⁵ Ball, *Byzantinisches Christentum* (Anm. 17), 221.

⁵⁶ »Поэзия производит только словесное чудо, а не настоящее« (L. Lipavskij, „Razgovory“, in: *Logos* 1993/4, 7–75, hier 16). Hugo Ball scheint stellenweise (ein Beispiel dazu wurde bereits zitiert) doch wieder eine Restituierung des Verschriftlichungsprozesses in einer dem reinen Leben übergeordneten Bedeutung zu versuchen. So zumindest kommentiert er auch Athanasius' *Vita des Antonius*: Mit einem Seitenhieb auf die „Wundersucht“ des damaligen Mönchtums – um dessen Überwindung es ihm ja auch bei Areopagita geht – meint er, es sei der „größere Sieg“ als derjenige des Antonius in der Wüste, der Lebensbeschreibung die „prägende Form“ verliehen zu haben (*Byzantinisches Christentum* [Anm. 17], 162). Wie sehr dies ein Motor des eigenen ‚hagiographischen‘ Schreibens war (was sich der Gefahr der Anmaßung aussetzen würde), ist schwer abzuschätzen.

gegenübergestellt wird. Der Abschied von den frühen Positionen zeigt sich bei beiden als Bewegung von der Lebenskunst zu asketischer Gotteserwartung – sei es über einen Diskurswechsel, sei es in einer absurden Prosapoetik –, als Tendenz, die eigene Existenz über Formen des Asketischen, die auch Charms' Wundertäter in der Scheune teilt, zum Medium der transzendenten Erfahrung zu machen. Nicht mehr Lebenskunst, sondern eine radikal kunstlose Kunst eines Lebens, das nach Ball alles „Selbstische“ verlieren soll (47), soll die Möglichkeit öffnen, zum Papier zu werden, auf dem die göttliche Sprache – so Ball – die „Zeichen sät“ (216). Askese ist hier keineswegs eine moralische Existenzform, sondern eine höchst semiotische: Sie bedeutet die De-Semantisierung des Lebenstextes, dessen ‚Auktorialität‘ nun – potentiell oder ‚negativ‘ – dem sich offenbarenden Gotteswort überantwortet wird. So wird das eigene Leben, und hier trifft sich das avantgardistische Erbe mit mystisch-asketischen Traditionen in der Struktur, zum potentiellen Ort der religiösen Offenbarung. Während sich die Formen der verschriftlichenden Repräsentation unterscheiden – ein theoretischer, religiös-politischer Diskurs bei Ball, ein existentiell-ichbezogener und ein spezifisch literarischer bei Charms –, fällt auf, wie sich bei beiden Autoren das offene Numinose der früheren Phase zu weitgehend institutionalisierten, kirchlich gebundenen religiösen Vorstellungen konkretisiert. Nur bei Ball allerdings wird dies auch zum Diskurs über die Institution selbst.

Doch sollte dies über eine weitere, nicht minder auffallende Gemeinsamkeit nicht hinwegtäuschen, die darin liegt, dass beide Autoren ihrem Modell einen grundsätzlichen Gestus von innerer Fremdheit, von unaufhebbarer Differenz zwischen dem Eigenen und dem Anderen, dem das Interesse gilt, einschreiben. Darin ist eine deutliche Spur avantgardistischer Paradoxierung und Uneinholbarkeit zu erkennen. So ergibt sich die seltsame Situation, dass der zum beinahe fanatischen Katholiken gewordene Ball seine Askese-Diskussion an „byzantinischen“ Beispielen erörtert, während der orthodoxe Russe Charms – der, wie man weiß, gerne die katholische Kirche in seiner Nähe besuchte – in lyrierten gebetsförmigen Tagebuchtexten deutsche barocke Kirchenlieder übersetzt.⁵⁷ Ball nimmt die späteren Mystiker, mit denen er sich für sein Buch beschäftigte, nicht auf, sondern beschränkt sich auf die drei frühchristlichen, ‚östlichen‘ Figuren; damit transponiert er seine ganzheitliche Welt in eine vorschismatische Vergangenheit, die er unter den Titel des religiösen ‚Anderen‘,

⁵⁷ Siehe dazu Th. Grob/J.-Ph. Jaccard, „Daniil Charms – perevodčik ili poet barokko?“, in: *Šestye Tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*, Riga-Moskva 1992, S. 31–44. Diese gebetsförmigen Gedichte kommen gewissen Texten von Ball verblüffend nah; dies gilt ganz besonders für die formal reduktionistischen „Nachdichtungen“ mittelalterlicher Vorlagen im bis vor kurzem unpublizierten *Geistlich Liederbuch für Emmy* aus dem Jahr 1921 (s. Hugo Ball, *Die Nichtgesammelten Gedichte*, hg. v. F. L. Pelgen, Leipzig 1996, 55–71). Bei aller Verschränkung der Motive fehlt bei Charms die bei Ball dominierende Marienthematik. Bei Charms wie beim späteren Ball finden sich auch lyrische Verwendungen betont einfacher Liedformen.

und nicht des Katholischen (auf das es ihm eigentlich ankommt), stellt.⁵⁸ Nur diese Distanznahme – „Distanz“ ist übrigens ein leitmotivisches Thema seiner Darstellung –⁵⁹ kann auch den Titel begründen, wo im Text von „Byzanz“ doch keine Rede ist. Es gehört zu den Rätselhaftigkeiten dieses Buchs, dass es gleichzeitig Dionysius ‚katholisiert‘ und in der Betonung des Hierarchiegedankens ganz gezielt von der sich auf ihn berufenden apophatischen Theologie und damit von der ostkirchlichen Rezeption fernhält, ohne auf das mystische Element zu verzichten.

Bei Charms findet sich diese Fremdheit in der betonten Geschlossenheit der Prosawelten, die sich so radikal dem Alltag annähern, wie sie diesen in seinen Rissen zeigen und ins Absurde verschieben: Die Textwelten selbst partizipieren hier zunehmend am philosophischen Modell der „benachbarten Welten“, die nicht zugänglich sind. Während die Lautsprache als Kern des poetischen Sprachkonzepts verschwindet, zeichnet sich gerade das scheinbar ‚Realistische‘ durch seine unzugängliche Fremdheit aus. Auch im letzten ‚sprachmystischen‘ Residuum findet sich bei beiden diese Fremdheit wieder. Charms' seltsam monotonen Gebets- und Gedichttexten entsprechen bei Ball die hymnischen Passagen, die sich an den Stil früher Heiligenviten anlehnen. Die Bezugsrahmen dieser Sprachformen entstammen konstitutiv einem kulturellen Anderen: Sie zitieren nicht weniger, als sie Ereignischarakter haben, sie evozieren und thematisieren Totalität, indem sie das in sich Nicht-Identische darstellen. Alles Modernistisch-Ästhetische jedoch haben sie bis zur Selbstverleugnung abgelegt.

Nicht nur die Selbsthistorisierung ist beinahe von Anfang an Teil des Dadaismus. Auch die unabschließbare und zu radikalen Ausprägungen neigende Dynamik der im Leben sich fokussierenden Kunst ist ihm – wie dem letzten Aufflackern der russischen Avantgarde bei den Obëriuten – immer schon eigen, auch wenn die späten, nach-avantgardistischen Formen aus ihren frühen Manifestationen nicht ableitbar sind. Zurückgenommen wird dies nicht, so wie sich in der zu beobachtenden Entwicklung die mystisch-apophatische Grundhaltung, versteht man etwa Balls Abhandlungen als Reflexe eines Existenzkon-

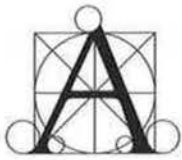
⁵⁸ Einen analogen Gestus der Verfremdung stellt seine Absage gegenüber Carl Schmitt dar, religiöse Modelle auf die Politik zu übertragen: »Aber Wunder und Politik – wie vertragen sie sich? [...] Der Heilige und die Staatsgeschäfte schließen einander aus, solange nicht ein universaler Glaube herrscht« (Hugo Ball, „Carl Schmitts Politische Theologie“, in: ders., *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/M. 1988, 303–334, hier 324). Der Text entsteht direkt nach dem Byzanz-Buch. In einem gewissen Sinn ‚politisiert‘ er dort jedoch selbst den radikalen Außenseiter Symeon, dessen Überschreiten der „Grenzen der Menschennatur“ ihn zum „Zeichen der göttlichen Allmacht“ mache und ihm „Gewalt“ verleihe (*Byzantinisches Christentum* [Anm. 17], 222, 241); dies zeigt sich etwa an den zu ihm pilgernden Persönlichkeiten.

⁵⁹ Als Figur der Distanznahme „zum Dasein“ wird bereits die Askese selbst bestimmt (Ball, *Byzantinisches Christentum* [Anm. 17], 25). Joannes Climacus beispielsweise benötigt die „Entfremdung“, die ihm ermöglicht, „das Wunder zu sagen“ (ebd., 54). Schließlich wird die dionysische Hierarchie selbst als „Distanzlehre“ bezeichnet, die allerdings nicht mit „individueller Absonderung“ gleichgesetzt werden dürfe (ebd., 209).

zeptes, eher verstärkt als relativiert. Denn ‚authentisch‘ im Sinne des frühen avantgardistischen Anspruches an die Kunst bleibt in diesen späten Modellen bei beiden Autoren nur das Leben selbst – betont kunstlos und dennoch quasi-ästhetisch in eine unabschließbare, radikal semantisierende Bewegung gebracht. Bei beiden vollzieht sich die paradoxe Entwicklung, dass die gesteigerte nachavantgardistische Hinwendung zu religiös-mystischen Phänomenen auf einem eigentlichen Kollaps einer künstlerischen Formmystik in der eigenen Praxis beruht. Wie ihre religiösen Texte am Rande der Skurrilität als künstlerische nicht mehr zu erkennen sind, so ist nicht mehr die Kunst das Leben – sondern das Leben hat die sichtbaren Spuren der Kunst weitgehend getilgt, so wie in Balls Darstellung die Hierarchie den magischen Kult der Gnostiker ablöst. Doch ist die Kunst, die für beide auf unterschiedliche Weise ein Thema bleibt, gerade damit vielleicht zu ihrer Mystik zurückgekehrt: Indem sie schweigt. Dies wiederum würde die Überschreibung von Balls eigener Vergangenheit in seiner Dionysius-Lektüre als Figur der ‚aufhebenden‘ Synthese, nicht des Bruchs erscheinen lassen (was auf Charms ebenso zutrifft). Areopagita, so der Kern seiner Deutung, überwindet den gnostischen Dualismus mit der ‚Formel‘, Gott als unteilbares Prinzip sei der ‚Urfriede‘:

Er nennt dieses höchste Wesen auch das ‚urgöttliche Schweigen‘. [...] Vom urgöttlichen Schweigen gehen alle Dinge aus; in dieses Schweigen führen sie zurück.⁶⁰

⁶⁰ Ball, *Byzantinisches Christentum* (Anm. 17), 90.



LITERATUR UND ANTHROPOLOGIE

Im Auftrag des Sonderforschungsbereichs 511
herausgegeben von Gerhart v. Graevenitz

Band 20 · 2004

Ulrich Bröckling / Benjamin Bühler / Marcus Hahn /
Matthias Schöning / Manfred Weinberg
(Hrsg.)

Disziplinen des Lebens

Zwischen Anthropologie, Literatur und Politik



Wissenschaftsforschung
Universität Basel
Prof. Dr. Sabine Maasen
Missionsstrasse 21
4003 Basel

Pb 6/15/10

gnV Gunter Narr Verlag Tübingen

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

© 2004 · Gunter Narr Verlag Tübingen
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.narr.de>

E-Mail: info@narr.de

Gesamtherstellung: Hubert & Co., Göttingen
Printed in Germany

ISSN 1436-4573
ISBN 3-8233-6034-5