

**THILO BOCK**

**»EINE LEBENDIGE  
ZEITSCHRIFT  
GEWISSERMAASSEN.«**

**Hugo Ball und die literarische Bühne**



27

Erste Auflage  
Verbrecher Verlag Berlin 2016  
[www.verbrecherei.de](http://www.verbrecherei.de)

© Thilo Bock 2016  
Satz: Susanne Bax

Thilo Bock: »Eine lebendige Zeitschrift gewissermaassen.« Hugo Ball und die literarische Bühne. Eine Annäherung. Zugl.: Berlin, Technische Universität, Diss., 2003.

ISBN: 978-3-95732-171-8  
Printed in Poland

Thilo Bock wurde 1973 in Berlin geboren und lebt dort bis heute. Er hat Neuere Deutsche Philologie, Alte Geschichte und Vergleichende Literaturwissenschaften an der TU Berlin studiert. Die literarische Bühne kennt er als langjähriger Aktivist der Berliner Lesebühnenszene. Zudem hat er mittlerweile drei Romane und zwei Erzählbände veröffentlicht. Zuletzt erschien sein Freiluftroman »Tempelhofer Feld« (2014).

[www.thilo-bock.de](http://www.thilo-bock.de)

**THILO BOCK**

**»EINE LEBENDIGE  
ZEITSCHRIFT  
GEWISSERMAASSEN.«**

**Hugo Ball und die literarische Bühne  
Eine Annäherung**

**Verbrecher Verlag**



»Wie wird einmal  
die Sache aussehen,  
bei der ich mit Leib  
und Seele beteiligt  
bin? Mit all meinen  
vielfältigen Inter-  
essen für Schönheit,  
Leben, Welt, und mit  
all meiner Neugier  
für das Gegenteil?«\*

\* Ball: Die Flucht aus der Zeit. 1927. Eintrag vom 1. Juli 1915. Hrsg. v. Bernhard Echte. Zürich 1992. S. 39.

**»Ich bin nur ein Künstler im kleinen, ein Kabarettist.«**

Vorspiel

14

**»ich habe solche Sehnsucht, ein großer Künstler zu werden!«**

Hugo Balls Weg zur Künstlerkneipe Voltaire

15

**»Orgiastische Hingabe an den Gegensatz all dessen, was brauchbar und nutzbar ist.«**

Zwischen Gemütlichkeit und Moderne —  
Ball und die Münchner Boheme

24

**»der Vertreter der jüngsten Literatur beim Theater«**

Der Theatermacher

32

**»Bildung einer neuen Gesellschaft als Träger eines geistigen Lebens«**

Das Münchner Künstlertheater und Balls  
»Neues Theater«

54

**»diese donnernden Merkmale der grossen Zeit werden auf eine fast unerklärliche Weise überhört«**

Kandinskys Theorien und Bühnenkompositionen

69

**»Gegen Zuständliches«**

Lyrik, Leybold und Revolution

78

**»Schade, auch das wird nur eine halbe Sache sein«**

Kriegsausbruch und Balls Politisierung

87

**»Negationisten« und »Explosionisten«**

Erste Zusammenarbeiten von Ball und  
Huelsenbeck

101

**»Man sieht tief ins Leben hinein.«**

Ball und Hennings im Exil

109

**»Ich bin kein Anarchist.«**

Balls politische Position vor der Gründung  
des Cabaret Voltaire

114

**»Dichten wir das Leben täglich um«**

Das Cabaret Voltaire

115

**»Wir vollführen einen Höllenlärm.«**

Eine Bildbetrachtung

121

**»Die Leute waren alle so unerwartet fröhlich.«**

Die Gruppe

133

**»Tummelplatz verrückter Emotionen«**

Vom Kabarett zu Dada

169

**»Indem man Dada sagt.«**

Die I. Dada-Soiree im Zunfthaus zur Waag

178

**»Das Publikum wird immer besser«**

Augenzeugen oder Mitwirkende?

181

**»Der Dadaist kämpft gegen die Agonie und den Todestaumel der Zeit.«**

Das Politische am Cabaret Voltaire

185

**Abschiedserklärung an die »Freunde und Auedichter«**

Das 1. dadaistische Manifest und »die ganze  
französische Skepsis«

---

194



**»Worte ausspeien«**

Dadas akustisch-auditive Literaturformen

195

**Der »Wert der Stimme«**

Bruitistische Experimente

216

**» »Verse ohne Worte« oder »Lautgedichte« «**

Eine Sprache, die keine Sprache ist

237

**»Dada ist unmittelbar«**

Von der Aura des Augenblicks

---

244



**»Der Ritter aus Glanzpapier ist seiner Fröhlichkeit müde.«**

Eine Coda: Hugo Balls Abschied vom Künstlertum

245

**»Die Wortspiele, Wunder und Abenteuer  
haben ihn mürbe gemacht.«**

Der schrittweise Abgang von der literarischen  
Bühne

257

**»ich habe meinen Weg gefunden«**

Andeutungen zu Balls Fluchtweg in die Religion

264

**»und habe mein Leben einer Idee geopfert«**

Balls endgültiger Abschied von Dada

---

268

**Literatur**

280

**Anmerkung und Dank**

»Ich bin nur ein Künstler im  
kleinen, ein Kabarettist.«<sup>\*</sup>

## VORSPIEL

<sup>\*</sup> Ball: Die Flucht aus der Zeit. 1927. Eintrag vom 11. Dezember 1916. S. 138.

»Man soll aus einer Laune nicht eine Kunstrichtung machen.«<sup>1</sup> Und doch ist es dazu gekommen. Über das Phänomen Dada wurde viel geschrieben. Sehr viel, für eine kleine Verrücktheit, die eher aus einer Verlegenheit entstanden ist. Hugo Ball, der diesen Satz zwei Monate nach Eröffnung des Cabaret Voltaire notierte, ist mittlerweile aufgenommen in den Kanon der frühen Moderne, nicht zuletzt weil diese von ihm miterlebte Laune zu einer weltweit wirkenden Kunstbewegung geworden ist. Längst und hinlänglich bekannt ist, daß er ein Podium geschaffen hat, auf dem aus einer Mixtur aus kabarettistischer Gefälligkeit und avantgardistischen Tendenzen ein eigener Stil entstand, ein kurzzeitiger, der sich irgendwann selbst auflöste, weil er vor allem eins war: skandalös — solange bis der Skandal kalkulierbar geworden war. Übrig geblieben sind der Mythos, Collagen, Skulpturen und Abstraktionen sowie einige literarische Manifestationen, innovativ zwar, doch Formen wie die des »Poème simultan« überraschen nur einmal und sind beliebig oft imitierbar. Die meisten Vorlagen dazu wurden bereits im kleinen Rahmen des Cabaret Voltaire hervorgebracht. Die anfängliche Laune wurde also beliebiger, durch immer grellere Inszenierungen weltberühmt und daher auch eingehend ausgeleuchtet, während ihre Entstehung im kabarettistischen Rahmen allenfalls ungenau untersucht worden ist. Obwohl die spärliche Quellenlage mitunter zu Spekulationen einlädt, wird im folgenden versucht werden, das halbe Jahr so exakt wie möglich zu rekonstruieren.

Hugo Balls Sprachexperimente und seine Kritik an der Moderne sind inzwischen mehrfach thematisiert worden, doch die Kontinuität in seiner Entwicklung ist lange nicht verstanden worden. Besonders Balls erste Biographen haben versucht, sein Leben in verschiedene, widersprüchliche Phasen einzuteilen. Auch die vorrangig am Dadaismus interessierte Forschung stand Balls letztendlicher Hinwendung zum Religiösen lange eher hilflos gegenüber. Meistens werden fromme Nuancen in seiner Beschreibung der Dadazeit als nachträglich angesehen. Dabei hatte bereits der Künstler Ball einen Hang zum Mystizismus, wie ohnehin in der Münchner Vorkriegsavantgarde derartige Tendenzen stark ausgeprägt waren. Vor allem die Nähe zu Kandinsky deutet auf eine entsprechende Prägung Balls hin.

Ball war ein leidenschaftlicher Künstler, unablässig auf der Suche nach dem richtigen Weg, stets bestrebt, etwas Neues zu finden, meistens etwas radikaler als seine Weggefährten. Der Weg zum Dadaismus war für ihn eine Sackgasse, denn seine Lautgedichte bedeuteten ihm das Ende seiner Literatursübung. Nachdem er in ihnen die »Sprache fallen« gelassen hat, gab er wenig später die Phantastik auf, um sich wieder mit klaren Worten gegen das ihm verhaßte protestantische Preußen zu wenden, dessen Kriegsschuld er wieder und wieder artikuliert hat.

Das Cabaret Voltaire hatte Ball zusammen mit Emmy Hennings gegründet, um als Künstler überleben zu können. In die Schweiz emigriert, hielt sich das Paar mit Varietéengagements über Wasser. Ball, der davon träumte, »ein großer Künstler zu werden«, hatte längst erkannt, daß die Bühne ein vorzügliches Medium der Literaturvermittlung ist. Genau darum soll es in diesem Buch gehen: um Hugo Balls künstlerische Biographie von seinen Anfängen als Dramaturg an den Münchner Kammerspielen bis zu dem Moment, in dem er im Kostüm des »magischen Bischofs« unwillkürlich anfing, seine Lautgedichte wie einen Meßgesang zu zelebrieren. Danach begann sein allmählicher Abschied von Dada, der am Ende dieser Arbeit wenigstens skizziert werden soll.

---

1 Ball: Die Flucht aus der Zeit. 1927. Eintrag vom 11. April 1916. S. 91.

Zentrum unseres Interesses ist Ball, weshalb der Dadaismus aus seiner Perspektive betrachtet werden soll. Daher beschränken wir uns auf die Anfänge im Cabaret Voltaire. Obgleich die Galerie Dada ebenfalls von Ball geleitet wurde, nahm er selbst dort nur noch eine Art Gastrolle ein. Zum Chefpropagandisten Dadas war inzwischen Tristan Tzara avanciert, während Balls literarisches Schaffen lediglich aus Wiederholungen und Fortschreibungen bestand. Tzara war der Hauptverantwortliche für die Skandalisierung der Bewegung, mit der Ball nichts zu tun hatte. Wir werden die dadaistische Bühne daher in dem Moment verlassen, in dem auch Ball sie verläßt, nach der ersten Dada-Soiree am 14. Juli 1916.

Das Problem an einer Beschäftigung mit einer Konsolidierungsphase ist die Vermischung mit der Zeit danach. So ist es gelegentlich schwierig, aus späteren, meist theoretischen Zeugnissen das »urdadaistische« Moment herauszufiltern. Gleiches gilt für die zahlreichen Erinnerungsschriften der Beteiligten, deren Hauptanteil Legendenbildung ist. Die eigentliche Schreibarbeit der Dadaisten fand in der Retrospektive statt. Jeder wollte sich seinen Anteil an der Erinnerung sichern. *Die Flucht aus der Zeit* von Ball gilt dabei als die verlässlichste Quelle, nicht nur wegen ihrer Ausführlichkeit, sondern vor allem wegen ihres Tagebuchcharakters, der vermeintliche Authentizität suggeriert. Dabei ist dieses 1927 erschienene Buch ein Konglomerat aus Tagebuchaufzeichnungen, Exzerpten und Notizen. Emmy Hennings nennt es ein »autobiographisches Fragment [...] aus den Notizen, die Ball sich jahrelang gemacht, keineswegs etwa unmittelbar abgeschrieben.«<sup>2</sup>

Die spärlichen, im Nachlaß vorhandenen Vorstufen legen nahe, daß Ball einzelne Textbausteine erst nachträglich in das Datierungsschema eingeordnet hat.<sup>3</sup> Was Ball bewußt verfälscht und was er bloß nicht korrekt erinnert hat, bleibt in den meisten Fällen unklar, zumal er teilweise relativ freizügig mit seinen Quellen umgeht und stark akzentuiert. So zitiert er zu Beginn der *Flucht* aus Johannes V. Jensens Essayband *Die neue Welt*: »Raum für die Massen! Wir leben im größten Jahrhundert der Demokratie.«<sup>4</sup> In seinem Exzerptebuch liest sich der Schlußsatz dagegen korrekt: »Die Massen haben das Wort! Wir leben in dem grössten Jahrhundert der Demokratie, der Verjüngung!«<sup>5</sup>

---

2 Emmy Ball-Hennings: Hugo Balls Weg zu Gott. Buch der Erinnerungen. München 1931. S. 49.

3 In diesem Buch kann es nicht um eine Bewertung der Authentizität der *Flucht aus der Zeit* gehen, daher sollen an dieser Stelle lediglich einige Beobachtungen wiedergegeben werden. Die im Nachlaß teilweise und bloß als Fotokopien vorhandenen Seiten lassen sich nur bedingt datieren. Einige Typoskripte sind nahezu identisch mit der gedruckten Fassung, so daß es sich dabei wohl um Seiten aus einer der letzten Fassungen handelt. Die Abschnitte sind bereits datiert, jeder Absatz ist zusätzlich nummeriert. Andere Seiten enthalten kürzere, meistens stichwortartige Bemerkungen, ebenfalls beziffert. Einer dieser Artikel lautet: »Im Dadaismus der zweite Teil Faust und Goethes Aphorismen buendel. Rom die symbolische Stadt, ein dadaistisches Gedicht. Jener Grund, in dem eine Gleichwertigkeit, eine symbolische Gleichwertigkeit aller Dinge herrscht.« In der *Flucht aus der Zeit* liest man unter dem Datum des 18. April 1917, also »im Dadaismus«: »Man sagt, daß Goethe, als er den II. Teil ›Faust‹ beendet hatte, beim Aufräumen seiner Schieblade ein Aphorismenbündel fand, das er so, wie es war, an die Personen seiner Tragödie verteilen konnte, ohne daß es vom Text sich sonderlich abhob. Das bedeutet, daß auf dem Urgrund der Dinge eine gewisse Gleichwertigkeit der Teile insofern zustande kommt, als jede Einzelheit nur noch dazu dient, Zeichen und Beleuchtung für die ewige gleichbleibende Sache zu sein.« (S. 156).

4 Ball: *Die Flucht aus der Zeit*. S. 11.

5 Ball: Exzerptebuch 1913–15. Handschriftliches Notizbuch, DIN A4. Nachlaß. S. 4. Vgl. Johannes V. Jensen: *Die neue Welt*. Essays. Aus dem Dänischen von Julia Koppel. Berlin [1908]. S. 265.

Diese Montage von Meinungen und Erinnerungen scheint einem dadaistischen Prinzip zu folgen, rekuriert aber an *Raketen*<sup>6</sup>, Charles Baudelaires Tagebuch, das Ball als einen »treue[n] Begleiter« bezeichnet, den er sich »einverleiben« wolle.<sup>7</sup> Sein Pendant ist Balls sogenannter Roman *Tenderenda der Phantast*, eine Zusammenstellung von Texten aus sieben Jahren, die Bezug nehmen auf die jeweilige künstlerische Situation des Autors, so daß das Werk ein direktes Gegenstück zur *Flucht aus der Zeit* ist. An einigen Stellen wirkt es wie eine verschlüsselte Autobiographie, während Ball sein vorgebliches Tagebuch einer Verschleierung unterzogen hat. Unter dem Datum des 14. September 1917 liefert er eine indirekte Begründung, warum *Tenderenda*, obwohl im Juli 1920 abgeschlossen, unveröffentlicht blieb. Der Autor sollte »den Kopf nicht mit soviel abenteuerlichen Dingen angefüllt haben als in einem Romane, um den Leser bei guter Laune zu erhalten, notwendig vorkommen müssen. Der Autor selbst sollte ein Roman sein und sich selbst zum besten geben (wenn nicht zum besten halten).« Dagegen könne man »die romantisierenden Bücher von Leuten, die niemals imstande wären zu sein, was sie träumen«, nicht ertragen.<sup>8</sup>

Das Kapitel der *Flucht* über den Dadaismus trägt den Titel *Romantizismen — Das Wort und das Bild*. Zwischenzeitlich hatte Ball, der seit 1923 über die Herausgabe seiner Tagebücher nachdachte, erwogen, aus seinen Aufzeichnungen »einen Entwicklungsroman« zu machen, jedenfalls »ein sehr übertragenes Buch.«<sup>9</sup> Zwei Jahre später brachte er seine »Notizen, von 1913 bis 1923 etwa, ins Reine«, um sie, »in der geistigen Linie, unter Weglassung alles Privaten und Zufälligen« zu publizieren.<sup>10</sup> Das Buch beginnt mit einer Zusammenfassung, in der Ball seine künstlerische Ausgangssituation im Jahr 1913 umschreibt und aus damals gemachten Notizen zitiert. Das Tagebuch setzt erst im November 1914 an. Das muß programmatische Gründe haben, ursprünglich erwog er eine Beschränkung »auf ein ›Tagebuch im Exil.«<sup>11</sup> Den Beginn seiner *Flucht aus der Zeit* erkannte Ball in seiner Politisierung, die ihn von der literarischen Bühne abtreten ließ. Die erste Phase seines künstlerischen Werdegangs als Dramaturg an den Münchner Kammerspielen faßt er in Form eines Rückblickes zusammen.

---

6 »Das, was Baudelaire als sogenanntes ›Journaux intimes‹ hinterlassen, ist eigentlich nur ein Konglomerat von Gedanken, von Einfällen, die ihm raketengleich durchs Hirn huschten.« (Herausgeber Erich Oesterheld in: Charles Baudelaire: *Raketen*. Die beiden Tagebücher nebst autobiographischem Entwurf. Berlin 1909. S. 41).

7 Ball: *Die Flucht aus der Zeit*. 5. November 1915. S. 64.

8 Ebd., Eintrag vom 14. September 1917. S. 194. Diese Stelle wirkt wie ein nachträglicher Einschub und ist auf jeden Fall vernetzt mit anderen Notaten. Vgl. dazu Balls Bezug auf Ambrosius anlässlich der Fertigstellung des *Tenderenda*. Dort heißt es: »Die Traumbilder und Gespenster der Nacht mögen zurückweichen.« Dazu scheint Balls Auftritt als magischer Bischof zu zählen. Man kann also sagen, er hat seine ›Traumbilder‹ gelebt, schließlich aber überwunden (*Flucht*, S. 265, vgl. auch S. 255 in diesem Buch). Veröffentlichten wollte Ball den *Tenderenda* durchaus. Das Buch war bereits für Ende 1922 beim Roland Verlag angekündigt. Vgl. Balls Postkarte an August Hofmann, 10. August 1922. In: ders.: *Briefe 1904–1927*. Hrsg. u. kommentiert v. Gerhard Schaub u. Ernst Teubner. Drei Bände. Göttingen 2003. Bd. 1, S. 375 f. (S. 375).

9 Vgl. Ball: Brief an Emmy Ball-Hennings, 28. November oder 5. Dezember 1923. In: ders.: *Briefe 1904–1927*. Bd. 1, S. 479–481 (S. 479).

10 Vgl. Ball: Brief an Carl Muth, 10. November 1925. Ebd., Bd. 2, S. 214–216 (S. 215).

11 Vgl. Ball: Brief an Ball-Hennings, Anfang Dezember 1923. Ebd., Bd. 1, S. 479. Daß Ball bereits 1906 Tagebuch geführt hat, überliefert August Hofmann: *Erinnerungen an Hugo Ball*. Aus der Handschrift übertragen und mit Anmerkungen versehen von Franz Ludwig Pelgen. In: Hugo Ball Almanach (HBA) 1997/1998. S. 77–120 (S. 91). In *Die Flucht aus der Zeit* bezieht sich Ball unter dem Datum des 28. April 1921 auf sein »altes Tagebuch 1913–15« (S. 287).

*Die Flucht aus der Zeit* ist eine Rechtfertigungsschrift, ein stilisierter, exemplarisch gemeinter Lebenslauf. In einem der letzten, auf den 17. August 1921 datierten Einträge heißt es: »Man wird fragen: wie gehen Negermusik und koptische Heilige zusammen? Ich glaube es gezeigt zu haben, wie sie zusammen-, oder eben nicht zusammengehen.«<sup>12</sup> Trotz aller Vorbehalte ist dieses Buch eine relativ zuverlässige Quelle, um die Entstehung des Dadaismus nachvollziehen zu können. Balls Datenangaben werden im Folgenden hingenommen und in Einzelfällen diskutiert. Er scheint versucht zu haben, seine damaligen Meinungen und Stimmungen annähernd authentisch zu dokumentieren, gleichwohl er an einigen Stellen Akzente verstärkt haben dürfte, um seine Intention zu verdeutlichen und seine Entwicklung begreiflicher zu machen. Für das *Bakunin-Brevier*, an dem er zwischen 1915 und 1919 mit zahlreichen Unterbrechungen gearbeitet hat, versuchte er durch einen manipulativen Umgang mit den Texten ein spezielles Bild des Anarchisten zu vermitteln.<sup>13</sup> Ähnlich scheint er mit seinen eigenen Aufzeichnungen umgegangen zu sein. Zwar kann man davon ausgehen, daß er seine »öffentliche Beichte«<sup>14</sup> nicht fahrlässig verfälscht hat, trotzdem sind seine Angaben mit Vorsicht zu behandeln. Anhand von Veranstaltungshinweisen in Zürcher Zeitungen läßt sich teilweise eine Diskrepanz erkennen, die hier nicht weiter ausgeführt werden soll, aber an entsprechenden Stellen dieser Arbeit Berücksichtigung findet. Zudem sind Balls Quellenangaben nicht immer vollständig. Vor allem in dem *Vorspiel* paraphrasiert er ohne Hinweis auf den Ursprung des Selbstzitats. Trotz Überarbeitung fehlen manchmal Bezüge innerhalb des Buches. So findet sich unter dem Datum des 9. September 1917 der Eintrag: »Zur Zeit des Kabarets hat Bergson uns viel beschäftigt; auch sein Simultaneismus. Die Folge war rein assoziative Kunst.«<sup>15</sup> Im entsprechenden Abschnitt sucht man dann vergebens nach einem Hinweis auf den Philosophen.

Diese Arbeit blendet sich zu dem Zeitpunkt in Balls geistige Entwicklung ein, als er beginnt, sich vollends als Künstler zu begreifen und im Herbst 1912 Dramaturg der Münchner Kammerspiele wird. Seine 1909 begonnene Dissertation, die er als »Streitschrift« verstand, ist unvollendet geblieben, zeigt aber die Richtung an, die der junge Ball einzuschlagen gedenkt: zum Theater. Nietzsche habe sich von Richard Wagner, »die Erneuerung der Kunst von der einzigen noch vorhandenen Basis aus, vom Theater aus«, erhofft.<sup>16</sup> In dem im Folgenden zu untersuchenden Zeitraum von 1912 bis 1916 wird der Philosoph keine größere Rolle für das Werk Balls spielen. Erst in der *Kritik der deutschen Intelligenz* kommt es zu einer eher beiläufigen Auseinandersetzung, wobei Ball Nietzsche heranzieht, um wider Kant und Luther zu polemisieren.

Zwar beschäftigt sich das folgende erste Kapitel ausführlich mit Balls Laufbahn als Dramaturg und Theatermacher, seine eigenen Dramentexte werden jedoch nicht einbezogen. Das liegt zum einen daran, daß sie nie realisiert wurden und zum größten Teil unveröffentlicht

---

12 Ball: *Die Flucht aus der Zeit*. 17. August 1921. S. 301.

13 Vgl. Hubert van den Berg: *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*. Heidelberg 1999. S. 219–221.

14 Ball: *Zweites Tagebuch (ZTB)*. H. 3, 24. November 1922. Zitiert von Julian Schütt: Balls »Zweites Tagebuch«. Ein Hinweis. In: Bernd Wacker (Hg.): *Dionysius Dada Areopagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*. Paderborn u. a. 1996. S. 265–273 (S. 269).

15 Ball: *Die Flucht aus der Zeit*. 9. September 1917. S. 192.

16 Ball: *Nietzsche in Basel. Eine Streitschrift*. In: ders.: *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. v. Hans Burkhardt Schlichting. Frankfurt 1984. S. 61–101 (S. 75). Diese Arbeit über den jungen Nietzsche ist vor allem eine Aneinanderreihung von Zitaten.

blieben. Zum anderen sind seine bis 1913 verfaßten Stücke stilistisch weitgehend konventionell-epigonal, obwohl sie fraglos expressionistische Züge tragen. Der Einakter *Die Nacht*, in der Ball seine Varietézeit Ende 1915 beschreibt, ist leider verschollen.<sup>17</sup> Der Text wäre nicht nur biographisch interessant, sondern auch literarisch, weil Ball ihn nach seinem Engagement für ein »neues Theater« geschrieben hat, obwohl der private Charakter darauf schließen läßt, daß das Stück eher Dokumentation als stilistisches Experiment gewesen ist, möglicherweise also lediglich eine Vorversion seines ein Jahr später geschriebenen Romans *Flametti*, der Ball zufolge keinen Satz enthalte, »der nicht höchst persönlich erlebt ist«.<sup>18</sup> Sein einziger, innovativer dramatischer Text ist das *Krippenspiel*, mit dem wir uns im dritten Kapitel ausführlich befassen werden, zumal es auf Einflüsse seiner Münchner Zeit zurückgreift und — ist es auch noch so kurz — für die Kontinuität von Balls Bühnenarbeit bis zum Ende seiner Dadazeit steht.

Balls wichtigste Aufführung ist der Vortrag seiner Lautgedichte im kubistischen Kostüm. Hier vereinen sich Sprachkritik und literarisches Experiment zu einem adäquaten Vortragstext, der im Moment seiner Realisierung Balls literarische Existenz in Frage stellt. Obzwar man die Darstellung in der *Flucht aus der Zeit* zumindest anzweifeln muß, erfolgte seine erste Abkehr von Dada unmittelbar nach diesem Auftritt, den daher das dritte Kapitel fokussiert, während das zweite versucht, die Entstehung des Dadaismus im Kabarett zu rekonstruieren. Doch zunächst widmen wir uns Balls künstlerischer Laufbahn vor der Gründung des Cabaret Voltaire.

---

17 Bei seiner Arbeit an der *Flucht aus der Zeit* lag ihm der Text offenbar vor, denn dieser ist in einem *Verzeichnis der Dokumente* (undatiertes Typoskript, Kopie im Nachlaß) als Punkt 23 aufgeführt. Er hätte genaue Auskünfte über Balls »Basler Zeit« mit dem Maxim-Ensemble gegeben und sei »sehr persönlich [...], und keine Zeile davon ist erfunden« (Brief an Käthe Brodnitz, 6. Oktober 1916. In: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 131–133 (S. 132).

18 Ball: Brief an Hofmann, 7. Oktober 1916. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 133–135 (S. 134).

»ich habe solche Sehnsucht,  
ein grosser Künstler zu werden!« \*

## **HUGO BALLS WEG ZUR KÜNSTLERKNEIPE VOLTAIRE**

\* Ball: Brief an seine Schwester Maria Hildebrand, 27. Mai 1914.  
In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 48–51 (S. 51).

»Orgiastische Hingabe an den Gegensatz all dessen,  
was brauchbar und nutzbar ist.«<sup>1</sup>

## ZWISCHEN GEMÜTLICHKEIT UND MODERNE – BALL UND DIE MÜNCHNER BOHEME

Was in Wahrheit den Bohémien ausmacht, ist die radikale Skepsis der Weltbetrachtung, die gründliche Negation aller konventionellen Werte, das nihilistische Temperament [...]. Gewiß offenbart sich dieses Temperament, das alle Anpassungen an die uniformierte Lebensart des Philisters fanatisch perhorreziert, äußerlich in der Methode, die der Bohémien wählt, um sein eigenes Ich gegen die Masseninstinkte der Gesellschaft durchzusetzen. [...] Ein Bohémien ist ein Mensch, »der aus der großen Verzweiflung heraus, mit der Masse der Mitmenschen innerlich nie Fühlung gewinnen zu können – und diese Verzweiflung ist die eigentlichste Künstlernote –, darauf losgeht ins Leben, mit dem Zufall experimentiert, mit dem Augenblick Fangball spielt und der allzeit gegenwärtigen Ewigkeit sich verschwistert«.<sup>2</sup>

So beschreibt Erich Mühsam, einer der berühmtesten Münchner Bohemiens, sein Lebensgefühl. Zwischen ausschweifender ornamentaler Leidenschaft und wilder Religiosität bildete sich in München beziehungsweise Schwabingen das kreative Milieu einer jüngeren Künstlergeneration. Es kann nicht Aufgabe dieses Buches sein, ein ausführliches Bild der Münchner Bohemekreise vor dem Ersten Weltkrieg zu geben, wiewohl diese Szene zum Verweilen einlädt. Einen einseitigen, aber typischen, weil authentischen Einblick in diese Szene gewähren Mühsams Tagebücher. Eine wichtige Rolle spielt in ihnen Emmy Hennings. Hugo Ball wird lediglich am Rand erwähnt, ganz und gar nicht wohlwollend.<sup>3</sup>

Als Student muß Ball sehr introvertiert gewesen sein. Sein Cousin August Hofmann beschreibt einen ernsten und arbeitssamen Mann, der »weder Zeit noch Lust zu Liebeleien« gefunden habe, »studentischer Rummel war ihm zuwider«. Ball habe es geliebt, »sich zur stillen Arbeit aus dem Trubel der Welt in die Einsamkeit zurückzuziehen. Einsamkeit schien ihm

- 
- 1 Laut Ball: Die Flucht aus der Zeit, S. 11, ein Zitat aus seinen um 1913 gemachten Notizen.
  - 2 Erich Mühsam: Bohème. In: Die Fackel. 8. Jg., H. 202 (30. April 1906), S. 4–10 (S. 9). Das Zitat stammt aus: ders.: Ascona. Locarno 1905.
  - 3 Mühsams Mündel Finny Morstadt hatte nämlich ein Kind von dem inzwischen verstorbenen Hans Leybold bekommen. Um bevorstehende Alimenteforderungen zu verhindern, scheint Leybold Ball dazu gebracht zu haben, ebenfalls mit dem Mädchen zu schlafen (vgl. Mühsam: Tagebücher. Bd. 4. 1915. Hrsg. v. Chris Hirte und Conrad Piens. Berlin 2013. Eintrag vom 20. Juli 1915, S. 280–283 (S. 282f.)). An Käthe Brodnitz, die »Braut« von Leybold, schreibt Ball am 16. November 1915: »Ich habe Herrn Dr. Leybold in Hamburg zweimal meine Zeugenschaft angetragen. Hans hatte gewisse Beziehungen zu diesem Mädchen, andere jedoch auch. Bedeutet hat diese Sache nichts für ihn. Er kannte viele kleine Mädchen in München und anderswo. Es ist keine Veranlassung, viel Aufhebens davon zu machen. Er war sehr jung und er brauchte Leben, Bewegung, Betäubung.« (Briefe 1904–1927. S. 90–93 (S. 90)).

fast identisch zu sein mit Größe«.4 Zunächst reagierte er mit Befremden auf bohemienhafte Lebensweisen, die er näher kennenlernte, als er an die Berliner Schule von Max Reinhardt kam, welche er als »eine Art Indifferenzpunkt zwischen Kindergarten und Tollhaus« beschreibt. Seine einige Jahre jüngern Kommilitonen seien »Menschen von einer Launenhaftigkeit, dass das raffinierte Aprilwetter sie darum beneiden könnte«.5 Unter ihnen die spätere Regisseurin Leontine Sagan. Sie konstatiert retrospektiv: »[...] daß er sich mir mehr als den anderen anschloß, hätte mich dankbar machen sollen, aber vorerst schauderte ich, wenn ich seine schlechtsitzenden Anzüge sah und seine ausgetretenen Schuhe.«6

Während seiner Plauener Dramaturgenzeit schildert er Teile des Ensembles als »eine Kumpanei, schwungvoll wie Auerbachs Keller, die in einem rüdischen Benehmen das Künstlerideal sieht«.7 Zuvor hatte Ball eine mögliche wissenschaftliche Karriere aufgegeben und seine Dissertation über *Nietzsche in Basel* abgebrochen. Ab Mitte 1912 wieder in München, gewann er eine deutlich positivere Haltung zum Wesen der Boheme, und verkehrte bald in entsprechenden Kreisen, die sich als Opposition zur »Philistrosität« (Mühsam) des Establishments verstanden. Diese Haltung beschreibt Ball in der *Flucht aus der Zeit*:

Oskar [sic] Wildes Vermächtnis war uns die Überzeugung, der common sense sei stets und um jeden Preis zu frondieren. In seinem Falle war es der englische Puritanismus und die selbstverständliche Plattitüde [sic]. In unserem Fall waren es andere Dinge. Die Lethargie vielleicht, die sich abstrakt und ach so vernünftig gab; die herrschende Geltung, die nur auf geglättete Fügsamkeit sah.8

Treffpunkte der Bohemiens waren Cafés. Ball hatte die Bedeutung dieser Orte erkannt: »Denn dort kommen Bekannte, Zeitungen, neue Ideen.«9 Künstler wie Johannes R. Becher und Klabund verkehrten genauso wie Ball regelmäßig in der »Künstlerkneipe« Simplizissimus. Dieses bereits 1897 als Neue Dichtelei eröffnete und im Mai 1903 nach dem gleichnamigen Satireblatt, für das Frank Wedekind schrieb, umbenannte Lokal war rasch zum Treffpunkt für Dichter, Künstler, politische Radikale und Studenten avanciert. Die Wirtin Kathi Kobus

---

4 Hofmann: Erinnerungen an Hugo Ball. In: HBA 1997/1998. S. 94.

»Er blieb allein und ohne Freunde. In seinem vierten Semester, in Heidelberg, schloß er sich schon extrem von der Umwelt ab. Wie er mir [...] erzählte, enthielt er sich in Heidelberg fast völlig des Redens.« (Ebd., S. 95).

5 Ball: Brief an Hildebrand, 18. Januar 1911. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 11–14 (S. 11).

6 Leontine Sagan: Licht und Schatten. Schauspielerin und Regisseurin auf vier Kontinenten. Hrsg. u. kommentiert von Michael Eckardt. Berlin 2010. S. 102. Die Freundschaft zu Sagan intensivierte sich in den folgenden Jahren. Ball lieb ihr Geld und war bereit, eine Scheinehe einzugehen, denn: »Sie ist der einzige Luxus, den ich habe.« (Brief an Hildebrand, 14. Februar 1914. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 42 f. (S. 43)). Eineinhalb Jahre später zeigt er sich deutlich distanzierter: »Mit diesem selben Fr. Sagan habe ich 3 Jahre lang täglich Briefe gewechselt. [...] Ich kann solche Menschen nicht mehr um mich haben.« (Brief an Hildebrand, 14. September 1915. Ebd., S. 86 f. (S. 87)) Laut Sagan hatte Ball sie zuvor überraschend in Wien besucht, wo er ihr mitteilte, er sei gekommen, um ihr »Adieu zu sagen«. Er werde Deutschland verlassen, nach Zürich gehen und mit Gleichgesinnten »mit der Feder gegen den Krieg kämpfen« (Licht und Schatten. S. 124 f.).

7 Ball: Brief an Hildebrand, 5. November 1911. Ebd., S. 17–19 (S. 18).

8 Ball: Die Flucht aus der Zeit. S. 15.

9 Ball: Brief an Hildebrand, 26. November 1914. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 44 f. (S. 45).

verstand es nie als Kabarett, die Vorträge sollten nach dem Muster der Künstlerkneipen auf Montmartre spontan aus dem Kreis der Anwesenden kommen, auch wenn später einige der Akteure fest engagiert waren.<sup>10</sup> Hier lernte Ball die dort auftretende Emmy Hennings kennen<sup>11</sup>, die seinerzeit »eine der Königinnen der Boheme« (Schmähling) gewesen sein muß.<sup>12</sup>

Als Ball nach Kriegsausbruch nach Berlin zog, führte er weiterhin ein bohemienhaftes Leben. Richard Huelsenbeck und er entfernten sich jedoch von der expressionistischen und bürgerlichen Kunstauffassung, was man anhand der von ihnen veranstalteten Abende erkennen kann. Balls geographischer Wechsel ging einher mit einem geistigen Wandel, der sich vor allem in einer zunehmenden Politisierung ausdrückte. Im März 1915 schreibt er seiner Schwester:

Was Du von meinen Briefen sagst, und dass sie jetzt ganz anders klingen, hat mich sehr gefreut. Wie alles was man von mir sagt. Ich glaube selbst, daß es jetzt anders mit mir sein muss. Ich sehe offenen Weg vor mir, Ziele, Sicherheiten. Und der kleinste Erfolg, den man hat, tut ja soviel! In München hatte ich keine Möglichkeit, mich zu äussern, und ich hätte in dieser idyllischen, abgelegenen Stadt, nie in die Zusammenhänge kommen können, die jetzt und hier immer zwingender, immer mächtiger mich erfassen. Es sind Dinge politischer Natur; denn nur noch auf politischem Wege können die Dinge durchgesetzt werden, die — wichtiger sind als alle Politik.<sup>13</sup>

Während Ball sich als respektloser Lyriker, Dramaturg der Kammerspiele und »Herold [...] der Münchner Bewegung« (Lankheit<sup>14</sup>) einen Namen in der Bohemeszene machte, hat Emmy Hennings vor allem als Muse und Geliebte für Furore gesorgt. Wohl 1909 von John Höxter in die Berliner Café- und Literaturkreise eingeführt, lernte sie Ferdinand Hardekopf, Georg Heym, Jakob van Hoddis und andere frühexpressionistische Dichter kennen.<sup>15</sup> Ab 1911 überwiegend in München, fand sie auch dort »rasch in einen Kreis von gebildeten Menschen, die natürlich einen sehr günstigen Einfluß auf mich ausübten.«<sup>16</sup> Im gleichen Jahr reüssierte sie im *Simplizissimus* als Diseuse und bald auch als Dichterin.<sup>17</sup> Ihre Ausstrahlung muß die Männer geradezu hingerissen haben. »Sie verführt die ganze Geistigkeit Münchens«, schreibt Mühsam in

- 
- 10 »Allmählich engagierte Kathi einzelne ihrer Stammgäste zur ständigen Unterhaltung des Publikums. Die Honorarsätze waren verschieden. Ludwig Scharf erhielt wohl am meisten. [...] Ich bekam eine Zeitlang Mittag- und Abendessen, wofür ich den Nachtgästen Balladen, Schüttelreime und Ulkgedichte zu servieren hatte.« (Mühsam: Die Gäste der Kathi Kobus. In: ders.: Unpolitische Erinnerungen. 1949. Berlin 2003. S. 112–119 (S. 114).
  - 11 Vgl. Ball-Hennings: Das flüchtige Spiel. Wege und Umwege einer Frau. 1940. Frankfurt am Main 1988. S. 176–180.
  - 12 Vgl. Walter Schmähling: Hugo Ball und der Expressionismus. In: HBA 1985/86. S. 54.
  - 13 Ball: Brief an Hildebrand, 13. März 1915. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 73–75 (S. 73).
  - 14 Klaus Lankheit: Die Geschichte des Almanachs. In: Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hg.): Der Blaue Reiter. 1912. Dokumentarische Neuausgabe. München 1997. S. 253–304 (S. 282).
  - 15 Vgl. Emmy Ball-Hennings 1885–1948. »ich bin so vielfach...« Texte, Bilder, Dokumente. Zusammengestellt von Bernhard Echte und Katharina Aemmer. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Strahof Zürich 1999. Frankfurt am Main/Basel 1999. S. 28.
  - 16 Ball-Hennings: Das flüchtige Spiel. S. 172.
  - 17 1912 wird in der *Aktion* (2. Jg., H. 33) mit *Äther* ihr erstes Gedicht veröffentlicht.

seinem Tagebuch<sup>18</sup>, durch das über beider Beziehung zueinander zahlreiche Details bekannt sind, nicht aber ihre Gesprächsthemen. Grund dafür könnte seine polizeiliche Überwachung sein. Hennings war kein Mitglied der von ihm geleiteten Gruppe ›Tat‹ und hat lediglich an einer Sitzung teilgenommen, bei der über ›freie Liebe‹ gesprochen wurde. Mühsams Gedichte und seine Lieder gehörten jedoch zu ihrem Repertoire. Über das Umfeld der Gruppe ›Tat‹ ist sie mit dem Futurismus in Berührung gekommen. So verlas Morax auf einer Veranstaltung im April 1912, bei der neben Hardekopf auch Hennings auftrat, Marinettis im *Sturm* veröffentlichtes *Manifest des Futurismus*.<sup>19</sup>

»Die Kirche gilt als ›Erlösungsbetrieb‹<sup>20</sup> von wenigem Belang, die Literatur als Sicherheitsventil«, faßt Ball Mitte der zwanziger Jahre sein Gesellschaftsbild von 1913 zusammen:

Die innigste Frage aber bei Tag und Nacht ist diese: Gibt es irgendwo eine Macht, stark und vor allem lebendig genug, diesen Zustand aufzuheben? Der Verstand mag sich abrichten und einfügen lassen. Läßt sich aber das Menschenherz beschwichtigen, daß seine Regungen zu berechnen sind?<sup>21</sup>

Aus seinen damals gemachten Notizen zitiert er: »[...] Was nottut, ist eine Liga all derer, die sich dem Mechanismus entziehen wollen, eine Lebensform, die der Verwendbarkeit widersteht. Orgiastische Hingabe an den Gegensatz all dessen, was brauchbar und nutzbar ist.«<sup>22</sup> Die Erlösung von der Stagnation, auf die viele, vor allem viele der jüngeren Intellektuellen und Künstler gewartet haben, schien allein ein Kriegsausbruch bringen zu können. Das entsprechende Vokabular hatte ihnen die Nietzschelektüre in die Köpfe gesetzt. »Ja und tausendmal ja«, sagt die Literaturwissenschaftlerin und Ball-Freundin Käthe Brodnitz in einem Vortrag über *Die futuristische Geistesrichtung in Deutschland*, den sie im Dezember 1914 in New York hielt, »sie haben von Nietzsche gelernt, — aber sie haben ihn richtig verstanden! — Nicht ihre Mit-

- 
- 18 Mühsam: Tagebücher. Bd. 1. 1910–1911. Hrsg. v. Chris Hirte u. Conrad Piens. Berlin 2011. Eintrag vom 21. September 1911. S. 21. An anderer Stelle heißt es: »Sie ist schon ein erotisches Genie. Sie will immer und jeden Mann, und jede Situation ist ihr recht.« (Ebd. Eintrag vom 10. Mai 1911. S. 107 f. (S. 108)). »Jeder will mit ihr schlafen, und da sie sehr gefällig ist, kommt sie nie zur Ruhe.« (Ebd. Eintrag vom 16. Mai 1911. S. 116–118 (S. 118)). Die Gunst der Männer ist vermutlich der Hauptgrund für die Feindschaft, die ihr Else Lasker-Schüler lange Zeit entgegengebracht hat. Erst zu Beginn des Weltkrieges hat sich das Verhältnis der beiden Frauen grundlegend geändert.
- 19 Mühsam dazu: »Abends war dann die von Morax arrangierte Cabaretunterhaltung, ›der grüne Teufel‹, in der Schillerstrasse. Es war überraschend hübsch. Viele Leute, meistens Bekannte, die mit Thee bewirtet wurden. Morax trug vor, Emmy, dann auch Hardekopf, zuerst eine eigne Skizze [...]. Dann las er aus dem ›Sturm‹ ein Manifest von Marinetti vor, der den literarischen ›Futurismus‹ propagiert. Ich war über das Zeug (das brillant stilisiert war) so ungehalten, daß ich das Wort zu einer Polemik erbat, und nun trug sich der merkwürdige Fall zu, daß das Cabaret zur Tribüne wurde. Ich wehrte mich dagegen, daß man das Grammophon höher werten sollte als den Gesang, den Kientopp höher als das Theater. Ich predigte Kultur und Kunst anstatt Zivilisation und Technik und schloß mit dem Wunsch, daß [...] die von den literarischen Futuristen glorifizierte Rapidität der Dinge zunächst mal über den literarischen Futurismus hinwegfegen möge. Ich hatte mächtigen Beifall, nur Emmy schrie: ›Hier ist doch keine Versammlung!‹, worauf ich replizierte: ›Jede Versammlung ist ein Cabaret.« (Mühsam: Tagebücher. Bd. 2. 1911–1912. Hrsg. v. Chris Hirte u. Conrad Piens. Berlin 2012. Einträge vom 13. und 14. April 1912. S. 264–267 (S. 265 f.).
- 20 Dies ist die Ansicht des späteren Balls, den Terminus »Erlösungsbetrieb« benutzt er auch in *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*. Vgl. S. 259 in diesem Buch.
- 21 Ball: Die Flucht aus der Zeit. S. 11.
- 22 Ebd., S. 11.

menschen sind ihre Sklaven, sondern ihre eigene Leidenschaft verstehen sie kraft ihres Willens zu bändigen.«<sup>23</sup>

Der Krieg wurde weniger nationalistisch als ästhetisch gesehen, als eine Störung der bürgerlichen Ordnung. Die jungen Dichter des Vorkriegsjahrfünfts versuchten, mit Rufen nach ›Aktion‹ die ästhetische Lähmung des wilhelminischen Kaiserreiches aufzubrechen. Diese ›Gärung ohne Richtung‹ (Döblin) manifestiert ein Krisenbewußtsein in gesellschaftspolitischer Hinsicht, doch sah man auch die eigene literarische Existenz gefährdet. Dem drohenden Funktionsverlust folgte die Erkenntnis des Autoritätsverlustes. Jede Künstlergeneration sucht nach neuen Regeln. Die von Hugo Kersten lautete: »Das oberste und letzte Kunstgesetz ist: jedes zu brechen!«<sup>24</sup> Diese fast schon als Tradition zu bezeichnende anarchistische Grundtendenz der jüngeren Kunst war nicht in erster Linie politisch motiviert, sondern durchsetzt von bohemienhafter Attitüde und dem Selbstbewußtsein der Künstler und ihrer Provokationssucht, die sich in einer »scheinbar grundlose[n] Zeitfeindlichkeit« (Stark) dokumentierte.

Aus dem intellektuellen Establishment ließ man wenige gelten. Zu einer Leitfigur wurde 1911 Heinrich Mann durch seinen vieldiskutierten Aufsatz *Geist und Tat*, in dem er dem »Typus des geistigen Menschen« die Vorrangstellung einräumt. Dabei wandte er sich gegen die etablierte Rolle des unpolitischen und elitären Intellektuellen, denn »der Geist ist nichts Erhaltendes und gibt kein Vorrecht«. Mann plädiert für ein politisches Engagement des Literaten, der statt dessen »seit Jahrzehnten für die Beschönigung des Ungeistigen, für die sophistische Rechtfertigung des Ungerechten, für seinen Todfeind, die Macht«, wirke.<sup>25</sup> »Unsere Krankheit ist grenzenlose Langeweile«, bekannte Georg Heym und brachte damit die grassierende Katastrophensehnsucht zum Ausdruck: »Der Krieg ist aus der Welt gekommen, der ewige Frieden hat ihn erbärmlich beerbt.«<sup>26</sup> Und Ludwig Rubiner forderte, den »Fortschritt der Zivilisation aufzuhalten; herauszustoßen die Selbstverständlichkeit und Sicherheit des Getragenwerdens von der Umwelt.« Durch die »Intensität« eines Katastrophenbewußtseins könne das »Verantwortlichkeitsgefühl des Einzelnen in der Gemeinschaft« geschärft werden.<sup>27</sup>

Man identifizierte sich mit den asozialen Elementen der Gesellschaft, spielte die Opferrolle, was meistens durch tatsächliche Existenznot begründet war. Mühsam, der zwar nicht mehr zu der jüngeren Generation zählte, aber zum inneren Kreis der Schwabinger Boheme gehörte, notierte 1910 in seinem Tagebuch, er werde darin wohl »nicht viel Zeitprophetisches zu vermerken haben«:

- 
- 23 Brodnitz: Die futuristische Geistesrichtung in Deutschland. Dezember 1914. Zuerst in: Paul Raabe (Hg.): Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. München 1965. S. 42–50 (S. 43).
- 24 Hugo Kersten: Über Kunst, Künstler und Idioten. Zuerst in: Die Aktion. 4. Jg., H. 23 (6. Juni 1914), Sp. 491–494. Zitiert nach: ders.: Impertinenter Expressionismus. Hrsg. und mit einem Nachwort von Michael Stark. Stuttgart 1980. S. 49–53 (S. 53).
- 25 Heinrich Mann: Geist und Tat. Zuerst in: Pan. 1. Jg., H. 5 (1. Januar 1911), S. 137f. Zitiert nach: ders.: Essays. Berlin 1960. S. 7–14 (S. 13f.).
- 26 Georg Heym: Eine Fratze. 1911. In: ders.: Dichtungen und Schriften. Bd. 2: Prosa und Drama. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider. München 1986. S. 173f. (S. 173).
- 27 Ludwig Rubiner: Der Dichter greift in die Politik. In: Die Aktion. 2. Jg., H. 21 (22. Mai 1912), Sp. 645–652 (Teil I) und H. 23 (5. Juni 1912), Sp. 709–715 (Teil II). Zitiert nach: ders.: Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908–1919. Leipzig 1976. S. 251–264 (S. 252).

Unsre Zeit ist bei Gott nicht minder armselig, unsre Regierungen nicht minder jämmerlich, unsre Politik nicht minder chikanös, knechtschaffen und vormärzlich. Nur eins unterscheidet unsre Tage von Varnhagens: heut ist auch das Volk interesselos, und die Geistigkeit nimmt schon garnicht teil an allem was vorgeht!<sup>28</sup>

Dieses konstatierte Desinteresse spürte auch Ball. Dementsprechend euphorisch reagierte er angesichts der ersten futuristischen Bilder, die er sah. Er hatte die *Sturm*-Ausstellung erst in Dresden kennengelernt<sup>29</sup> und nicht bereits im Vorjahr in Berlin oder München.<sup>30</sup> Von den gesehenen Bildern fasziniert, schreibt er für die *Zweiwochenschrift Revolution* einen begeisterten Ausstellungsbericht, der einige Motive und Formulierungen enthält, die nahezu wörtlich in seinem Gedicht *Versuchung des Heiligen Antonius* auftauchen:

Fliegende Scharlachstädte. Grüne Oasen. Leuchtfäden. Schwarz ratternde Sonnen.  
Der Boden wankt. Eine grüne Decke stürzt ein.  
»Da ist er!« Sie knebeln mich, Negerfratzen, das Knie auf meinem Bauchfell.  
Menschenkörper, knapp über dem Boden, flüchten und schnellen  
Nackt und energisch mit zuckender Schlangenbewegung die Korridore entlang.  
Ein Zischen von hunderttausend Dampfsirenen schreit aus den Hafenstädten.  
Kerle mit Bambusstangen über- und durcheinander auf Plätzen und Türmen.  
Gerenne. Gestampfe. Luft eitert. Licht zerplatzt. Fixsterne in Kasernen verirrt.<sup>31</sup>

Der letzte Vers findet seine Entsprechung im Ausstellungsbericht:

Aktiv gewordene zerfetzte Körper tanzen, Lichtgranaten in platzender Wut [...]. Schwangere Himmel und ejakulierte Fixsterne. Rotglühende Männer und aufbrüllende Sklaven, Wahnsinn und Umsturz: atemberaubende heulende Dinge, die kommen werden, die kommen werden.<sup>32</sup>

In beiden Texten benutzt Ball aus dem Satzgefüge geratene Phrasen. Joachim Kühn weist darauf hin, daß Ball hier den Futurismus auf »Ekstase, Rausch und chaotische Dynamik« reduziert und geht davon aus, daß er sich in dieser Phase als Futurist verstanden hat.<sup>33</sup> Nun sind die oben zitierten Verse zwar futuristisch beeinflusst, aber Ball richtete sein Werk nicht nach Marinetti aus. Seine zu diesem Zeitpunkt geschriebenen Texte sind weder technikverherrlichend noch sprachzerstörerisch. Die »Parole in libertà« hat er nicht einmal gekannt.<sup>34</sup> Richard Sheppard

---

28 Mühsam: Tagebücher. Bd. 1. 1910–11. Eintrag vom 22. August 1910. S. 9–11 (S. 11).

29 Vgl. Ball: Die Flucht aus der Zeit. S. 15.

30 Vgl. Joachim Kühn: Ein deutscher Futurist. Die Futurismusrezeption Hugo Balls. In: HBA 1979. S. 86–103 (S. 89).

31 Ball: Versuchung des Heiligen Antonius. In: ders.: Gedichte. Hrsg. von Eckhard Faul. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1. Göttingen 2007. S. 33 f. (S. 33).

32 Ball: Die Reise nach Dresden. Zuerst in: *Revolution*. *Zweiwochenschrift*. 1. Jg., H. 3 (15. November 1913) [S. 4 f.]. Zitiert nach: ders.: *Der Künstler und die Zeitkrankheit*. S. 11–14 (S. 13).

33 Kühn: Ein deutscher Futurist. In: HBA 1979. S. 92.

34 Marinetti schickt ihm die »parole in libertà« im Juli 1915, nachdem Ball ihn offenbar gebeten hatte, ihm »vers libres« zu schicken. Vgl. Marinetti: Brief an Ball, 5. Juli 1915. In: Raoul Schrott: *Dada 15/25: post scriptum oder die himmlischen Abenteuer des Hr.n. Tristan Tzara. Und ein Suspensarium von Gerald Nitsche zu Elde Steeg & Raoul Hausmann*. Innsbruck 1992. S. 22. Vgl. auch Anm. 237 auf S. 150 in diesem Buch.

glaubt, daß Ball bis zu seiner Emigration unfähig gewesen sei, »zwischen dem Futurismus und dem von ihm selbst in den Jahren 1913 und 1914 leidenschaftlich vertretenen Expressionismus klar zu unterscheiden«. <sup>35</sup> Fest steht, daß er vor allem Anschluß an die expressionistische Bewegung suchte. Ihm ging es nicht um eine Propagierung des Futurismus in Deutschland. Vielmehr wollte er den Expressionismus am Theater durchsetzen. Fraglich also, ob »der futuristische Feldzug Marinettis das entscheidende künstlerische Erlebnis seiner Jugend« war, wie Kühn annimmt. <sup>36</sup>

Ball ist, fasziniert von den Kräften der technischen Erneuerung, auf der Suche nach Orientierung. Die die »Revolution der Unterminierung« verkündenden Bilder der Ausstellung faszinieren ihn aufgrund der ihnen innewohnenden »Urkraft«. <sup>37</sup> Ob man den Bericht mit Wiebke-Marie Stock »auch als Manifest für einen gesellschaftlichen Umbruch«, lesen muß, wonach »ohne Gewalt nichts Neues entstehen kann« <sup>38</sup>, sei dahin gestellt. Zu einer Radikalisierung seiner Dichtung kam es in dieser Zeit zweifelsohne. Das liegt zum einen an Balls Freund Hans Leybold, vor allem jedoch an seiner Bekanntschaft mit Wassily Kandinsky Anfang 1914. Der Besuch der futuristischen Ausstellung hatte zwar keine schlagartigen Konsequenzen. An *Versuchung des Heiligen Antonius* kann man aber erkennen, wie sich neue künstlerische Impulse in Balls Dichtungen niederschlugen. Die Beschäftigung mit den futuristischen Bildern muß bei ihm darüber hinaus ein Nachdenken über seine Kunstauffassung ausgelöst haben.

In dem Bericht von seiner Reise nach Dresden schreibt Ball zudem über die deutsche Erstaufführung von Paul Claudels religiösem Schauspiel *Verkündigung* in Hellerau — 1913 ein kulturelles Ereignis ersten Ranges. <sup>39</sup> Der Premiere am 5. Oktober wohnten u. a. Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé, Franz Werfel, Gerhart Hauptmann, Else Lasker-Schüler, Oskar Kokoschka, Max Reinhardt, Ernst Rowohlt und Kurt Wolff bei. <sup>40</sup> Ball besuchte die Aufführung erst am 19. Oktober. <sup>41</sup> In Hellerau, der als Modell einer umfassenden Lebensreform konzipierten Gartenstadt bei Dresden, leitete Émile Jaques-Dalcroze seit 1911 eine Schule. Sein zeitweiliger bildkünstlerischer Berater war Adolphe Appia, der dafür verantwortlich zeichnete, daß es in dem schmucklosen, rechteckigen Saal außer den amphitheatralisch ansteigenden

---

35 Richard Sheppard: Dada und Futurismus. In: Wolfgang Paulsen und Helmut G. Hermann (Hg.): Sinn aus Unsinn. Dada International. Zwölftes Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur. Bern 1982. S. 29–70 (S. 34).

36 Kühn: Ein deutscher Futurist. S. 88.

37 Ball: Die Reise nach Dresden. In: ders.: Der Künstler und die Zeitkrankheit. S. 12f.

38 Wiebke-Marie Stock: Denkmurder: Hugo Ball. Eine intellektuelle Biographie. Göttingen 2012. S. 26.

39 Paul Claudels »geistliches Stück in vier Ereignissen und einem Vorspiel« endet in religiöser Verklärung. Hans Joachim Bähr glaubt aber, daß *Verkündigung* vor allem wegen seiner »ästhetische[n] Auffassung« von den »an Nietzsche und Freud geschulten Literaten und Theaterleuten« rezipiert worden sei, denn es bot »Möglichkeiten, eine neue Theaterform zu erproben. Das Bühnenbild verlangte keine realistische Gestaltung, und die Schauspieler waren im expressionistischen Sinne gefordert, die innere Ekstase des Menschen zu verkörpern« (Bähr: Die Funktion des Theaters im Leben Hugo Balls. Materialien zur Bestimmung der Jahre 1910–1914. Frankfurt am Main 1982. S. 38).

40 Vgl. Judith Beniston: Claudel als Dichter der Ekstase. *L'Annonce faite a Marie* im deutschen Sprachgebiet. In: Florian Krobb und Sabine Strümper-Krobb (Hg.): Literaturvermittlung um 1900: Fallstudien zu Wegen ins deutschsprachige kulturelle System. Amsterdam / New York 2001. S. 147–165 (S. 163).

41 Vgl. die Anmerkungen zu dem Brief an Hildebrand vom 9. Oktober 1913. In: Ball: Briefe 1904–1927. Bd. 3, S. 23f. sowie Anmerkungen Bd. 3, S. 38.

Tribünen keine festen Einbauten gab.<sup>42</sup> Der Orchestergraben im Bedarfsfall absenkbar, der Bühnenraum sollte für jede Inszenierung mit Hilfe geometrischer Formen gestaltet werden. Die aus drei Ebenen bestehende Bühne war orientiert an der mittelalterlichen Mysterienbühne, und die fehlende Trennung zwischen Spielfläche und Auditorium sorgte für »eine Weihestimmung — als würde das Stück eher zelebriert als gespielt«.<sup>43</sup>

Der Maler Alexander von Salzmann installierte eine Lichtanlage, die den Theaterraum mit Hilfe von eintausend hinter der weißen Stoffbespannung an Wänden und Decke verborgenen Lampen beleuchtete. Gleichzeitig konnte man erstmals in der Theatergeschichte dank beweglicher Scheinwerfer Licht konsequent als Gestaltungsfaktor einsetzen.<sup>44</sup> Gerade dies bemängelt Ball in seinem Artikel und fragt, warum man »das Kino hier keine Landschaftsbilder werfen« lasse:

Man sieht nichts, vor lauter Licht. Was soll ich auf der Bühne mit dif- oder konfusem Licht anfangen, reinem bloßem filtriertem abstraktem Licht, wenn mir Verhältnisse, Milieus, Stuben, Wälder und Gärten vorgeredet werden?

[...] Wäre der heilige Wille nicht fühlbar, sie sanken selbdrift ins Wasserloch der Lächerlichkeit. Man wird den Gedanken nicht los: Dilettantenverein blaue Tulpe. Alles schön und gut: aber die Illusion ist das Leben und die Lust und die Erotik in bezug auf das Ganze. Sie läßt sich nicht verabschieden zugunsten des platonischen »Lichts«.<sup>45</sup>

Unabhängig davon, daß Ball bereits zweieinhalb Jahre zuvor vorgeschlagen hatte, sein Stück *Die Nase des Michelangelo* von Reinhardt am Münchner Künstlertheater inszenieren zu lassen, war er zu diesem Zeitpunkt noch dem Illusionstheater verpflichtet. Erst im Zuge seiner Pläne für ein »Neues Theater« begann er, sich intensiv mit moderner Malerei auseinanderzusetzen.<sup>46</sup> Seine Apathie wider Reinhardt, dessen Schauspielschule er besucht hat, könnte auch darin begründet sein, daß es nicht zu einer Inszenierung seines Stücks gekommen ist. In seiner Besprechung der *Verkündigung* schreibt er abschließend:

Reinhardt wird das Stück in Berlin inszenieren. Da wird die deutsche Schauspielkunst ihre ganze Ekstase zusammeneinandernehmen müssen. In Hellerau hatten die Köpfe ersten Ranges abgesagt. Schauspieler mit Taxe, Schwung und Rachen-Ch können das aber nicht



---

42 Jaques-Dalcrozes und Appias Ziel war die Realisierung des synästhetischen Erlebens, also eine Vereinigung aller Ausdrucksformen (vgl. Pia Witzmann: »Dem Kosmos zu gehört der Tanzende«. Der Einfluß des Okkulten auf den Tanz. In: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian (1900–1915). Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern 1995. S. 600–624 (S. 607)).

43 Beniston: Claudel als Dichter der Ekstase. In: Krobb u. Strümper-Krobb (Hg.): Literaturvermittlung um 1900. S. 164.

44 Vgl. Bettina-Martine Wolter: »Die Kunst ist eine Ausführung des kosmischen Dramas«. Architekturvision und Bühnenreform 1900–1915. In: Loers (Hg.): Okkultismus und Avantgarde. S. 654–666 (S. 664).

45 Ball: Die Reise nach Dresden. Zitiert nach: ders.: Der Künstler und die Zeitkrankheit. S. 13 f.

46 Das legt zumindest sein *Exzerptebuch 1913–15* nahe. Darin u. a. Exzerpte: Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* (S. 54–57), Max Raphael *Von Monet bis Picasso* (S. 62–67), Hans Arp / Lucian Hermann Neitzel *Neue französische Malerei* (S. 71–73). Dazwischen finden sich Exzerpte aus dem Programmbuch *Münchner Künstler-Theater* (S. 59–62).

machen; die einzige Mary Dietrich als Narzissenwunder »Violäne« entfaltete lieblichste, simpelste Emotion. Bewahre der Herr den Dichter und das wogende wellende gütige Stück vor miraculöser Monstranzlichkeit in Berlin.<sup>47</sup>

Ein halbes Jahr später schreibt Ball in dem im April 1914 in der Wochenschrift *Zeit im Bild* veröffentlichten Artikel *Theatertrust*, die Provinztheater könnten den Anforderungen zeitgenössischer Dramen nicht mehr gerecht werden. Nicht einmal Reinhardt könne die »sogenannten ersten Kanonen — auf die es ankommt —« bezahlen.<sup>48</sup>

---

47 Ball: Die Reise nach Dresden. Zitiert nach: ders.: Der Künstler und die Zeitkrankheit. S. 14.

48 Ball: Theatertrust. Zuerst in: *Zeit im Bild*. 12. Jg., H. 17 (23. April 1914), S. 900. Abgedruckt in: HBA 1997/98. S. 50–55 (S. 50 f).

## DER THEATERMACHER

»Das Theater bedeutete mir: die unfaßbare Freiheit«, schreibt Ball über die Zeit von 1910 bis 1914, als für ihn alles Theater gewesen sei: »das Leben, die Menschen, die Liebe, die Moral.«<sup>50</sup> An der Schauspielschule avancierte er rasch zu einem bevorzugten Regie- und Dramaturgieanwärter.<sup>51</sup> Ihm lagen Angebote vor, als Rezensent zu arbeiten<sup>52</sup>, doch für die Spielzeit 1911/12 nahm er eine Stelle als Dramaturg am Stadttheater von Plauen im Vogtland an, wo er unter anderem sonntägliche Matineen zu organisieren hatte. Diese etwa einstündigen nicht-szenischen Vorführungen waren im Vorjahr von Balls Vorgänger initiiert worden und sollten — nach Maßgabe von Theaterdirektor Theodor Erler — den allgemeinen Geschmack treffen.<sup>53</sup> Anfangs wöchentlich, gab es bald Lücken im Turnus der Veranstaltungen, die Ball zwischenzeitlich zu »Sonntags-Feiern« erklärte.<sup>54</sup> Ab Ende Januar wurde wieder wie gehabt zur »Dichter- und Tondichter-Matinee« eingeladen.<sup>55</sup> Der neue Titel war zu anstößig und galt — so Ball — »als Kirchenkonkurrenz«.<sup>56</sup>

Bei der ersten, nicht gut besuchten Matinee am 1. Oktober 1911 hatte Ball seinen ersten öffentlichen Auftritt. Vor der Rezitation von Gedichten und Liedern Theodor Körners durch Ensemblemitglieder führte er in Leben und Werk des Dichters ein.<sup>57</sup> Diese und eine Hans Sachs gewidmete Matinee mußten aufgrund des großen Publikumsinteresses zu späteren Terminen wiederholt werden.<sup>58</sup> Anfangs beschränkte sich Balls Aufgabe auf das biographische Eröffnungsreferat. Die künstlerische Leitung oblag Erler, dabei habe ihn »das Schwein bis zur letzten Stunde alles zusammentragen lassen.«<sup>59</sup> Auf den »alten Hansen« Sachs hielt Ball

---

49 Ball: Brief an Hildebrand, 27. Mai 1914. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 48–51 (S. 48).

50 Ball: Die Flucht aus der Zeit. S. 13.

51 Vgl. das Zeugnis der Schauspielschule des Deutschen Theaters für Hugo Ball. 2. Mai 1911. Abgedruckt in: HBA 1979. S. 7f. Dort heißt es: »Herr Hugo Ball [...] kann als Hilfskraft für Regie, Dramaturgie und Verwaltungsfragen bestens empfohlen werden. Herr Ball zeichnet sich durch Energie und Fleiß aus, verfügt über eine gediegene Bildung und wird mit seinem ruhigen zielsicheren Wesen sich gut in einem größeren Theaterbetrieb verwenden lassen.« (S. 7).

52 Vgl. Ball: Brief an den Ernst Rowohlt-Verlag, 10. Juni 1911. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 15f.

53 Vgl. Hans-Burkhard Schlichting: »Weniger überzeugen wollte Hugo Ball als Polizist«. Neue Zeugnisse über Balls dramaturgische Anfänge am Stadttheater Plauen. In: Hugo Ball Almanach. Neue Folge 5 (HBAn5) 2014. S. 128–159 (S. 132).

54 Vgl. Ball: Brief an Hildebrand, 5. November 1911. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 17–19 (S. 17).

55 Vgl. Schlichting: »Weniger überzeugen wollte Hugo Ball als Polizist«. In: HBAn 2014. S. 133.

56 Ball: Brief an Hildebrand, 5. November 1911. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 17.

57 Vgl. Schlichting: »Weniger überzeugen wollte Hugo Ball als Polizist«. In: HBAn 2014. S. 136f.

58 Vgl. ebd., S. 147.

59 Ball: Brief an Hildebrand, 5. November 1911. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 17.

am 5. November im »Magistergewande«<sup>60</sup> vor »zum erstenmal ausverkaufte[n] Haus [...] eine extrafeine Geburtstagsred [...] mit ganzer Lust und Energie wies einem solchen Helden und Ahnherrn im Dichten und Fabulieren zukommt«<sup>61</sup>, sprach später drei Schwänke und hatte das kurze Fastnachtspiel *Das Kälberbrüten* eingerichtet.<sup>62</sup> Die Lokalpresse vermeldete »große[n] Beifall«<sup>63</sup>.

Die künstlerische Leitung eines dieser Vormittage wurde Ball erstmals am 21. Januar übertragen. Auf dem Programm stand Ludwig Uhland, was auf wenig Interesse stieß. Dabei dürfte gerade ein solches Thema Balls an Nietzsches geschulter Idee von »Kunst als Erziehungsmittel« entsprochen haben.<sup>64</sup> Ein Berichtersteller der *Neuen Vogtländischen Zeitung* empfiehlt Ball, er solle seinen »wissenschaftlichen Ernst [...] den Ehrgeiz opfern, auch als ausübender Künstler aufzutreten. Sein besseres Stilgefühl hätte ihm auch verbieten sollen, die Wirkung eines Scherzwortes mit einem »Lachen Sie nicht!« am Schreibtisch vorwegzunehmen.«<sup>65</sup> Womöglich nahm sich Ball diese Kritik zu Herzen. Als er am 14. April die letzte Matinee der Spielzeit leitete und das »Dichter- und Freundespaar« Otto Julius Bierbaum und Detlev Liliencron vorstellte, hieß es hinterher: »Hugo Ball zeichnete in knappen Strichen, aber mit Liebe und Sorgfalt ein Lebens- und Charakterbild der beiden Dichter. Seine wohlgeformten Ausführungen trugen — so schien es uns — stärker als bei anderen Gelegenheiten die Note des Persönlichen.«<sup>66</sup>

Zu Balls Aufgabe als Dramaturg gehörte die Übernahme kleinerer Rollen, so als Hunnenhäuptling in Ernst von Wildenbruchs rasch abgesetztem Drama *Der deutsche König*, als Charakterkopf in Edmond Paillerons Lustspiel *Die Welt, in der man sich langweilt* und als Medwedjew in Gorkis *Nachtsyl*. »Weniger überzeugen«, hieß es hinterher in der Presse, »wollte Hugo Ball als Polizist.«<sup>67</sup> Ihn selbst störte mehr, daß ihm das »blödsinnige Herumstehen auf der Probe die ärgerlichste Zeit« wegnehme<sup>68</sup>, etwa für die Öffentlichkeitsarbeit des Theaters. Ball nutzte Rückseiten der Besetzungszettel, um für andere Aufführungen Reklame zu machen.<sup>69</sup> Darüber hinaus wollte er Stücke schreiben, einen Fünfjahresvertrag mit dem Kurt Wolff Verlag hatte er bereits abgeschlossen.<sup>70</sup> Im Herbst 1911 erschien seine Tragikomödie *Die Nase des Michelangelo*, die unaufgeführt blieb.

---

60 B-e.: Stadttheater Plauen. In: Neue Vogtländische Zeitung. Jg. 14, Nr. 259, 7. November 1911, zitiert nach HBAn 2014 S. 145–147 (S. 146).

61 Ball: Brief an Hildebrand, 5. November 1911. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 17.

62 Vgl. das Veranstaltungsplakat für die »Sonntagsfeier« am 5. November 1911, die von 11 Uhr 15 bis 12 Uhr 15 dauern sollte. Informationen nach: Ebd., Bd. 3, S. 30.

63 Sgz.: Sonntagsfeier im Stadttheater am 5. November. In: VA. Jg. 123, Nr. 259, 7. November 1911, Fünftes Blatt, zitiert nach HBAn 2014. S. 143–145 (S. 145).

64 Das Zitat des frühen Friedrich Nietzsche findet sich in Ball: Nietzsche in Basel. Eine Streitschrift. In: ders.: Der Künstler und die Zeitkrankheit. S. 69.

65 B-e.: Stadttheater Plauen. In: Neue Vogtländische Zeitung. Jg. 15, Nr. 18, 24. Januar 1912, Viertes Blatt zitiert nach HBAn 2014. S. 150 f. (S. 151).

66 -sch.: Bierbaum und Liliencron. In: VA, Jg. 125, Nr. 86, 16. April 1912, S. 10. Zitiert nach HBAn 2014, S. 153–155 (S. 153).

67 Dannhauer: Stadttheater. In: VA, Jg. 123., Nr. 284, 7. Dezember 1911, S. 10. Zitiert nach HBAn 2014. S. 157.

68 »Dann hecke ich zwischendrin in einer Ecke hinter der Kulisse meinen nächsten Vortrag.« (Ball: Brief an Hildebrand, 5. November 1911. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 17).

69 Vgl. Ball: Brief an Hildebrand, 5. November 1911. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 17.

70 Vgl. Bähr: Die Funktion des Theaters im Leben Hugo Balls. S. 63.

Ein Jahr später, im Herbst 1912, wechselte er als Dramaturg an das Münchner Lustspielhaus<sup>71</sup>, das auf seine Initiative hin<sup>72</sup> – angeregt von Reinhardts Berliner Kammerspielen – den Namen »Münchner Kammerspiele« erhielt und in der Folgezeit zu dem »literarische[n] Elitetheater Süddeutschlands« avancierte.<sup>73</sup> Sein erster Vorschlag war Leonid Andrejews frühexpressionistisches Stationendrama *Das Leben des Menschen*, das Intendant Eugen Robert für die Eröffnungsvorstellung inszenierte.<sup>74</sup> Ohne Balls Einfluß zu überschätzen, erkennt man hierin avantgardistische Ambitionen. Gleichzeitig gelang Robert und dem Ensemble ein außerordentlicher Erfolg bei Kritik und Publikum. Die Aufführung verschaffte dem Theater literarisches Ansehen.<sup>75</sup> Im Juni 1913 schreibt Ball in bezug auf *Das Leben des Menschen*:

Es gibt [...] Werke, deren Bühnenform dem Dichter selbst nur nebelhaft vor Augen stand; Werke, die anderwärts bejohlt und ausgepiffen wurden, und die doch in der Hand des starken Regisseurs nun ihre ganze feierliche Dämonie, die ganze lapidare Einfalt ihrer Tiefe, den Marionettenschritt ihrer zarten Groteskheit offenbaren müssen.<sup>76</sup>

Ball selbst inszenierte in den nächsten zwei Jahren drei Stücke am Haus, wobei die ersten beiden Fremdaufträge waren. Im November 1912 – also kurz nach Beginn seiner Anstellung – führte er Regie bei der nicht wiederholten Uraufführung von Gerhart Hauptmanns Fragment *Helios*.<sup>77</sup> Im April wurde Robert überraschend entlassen. Sein Nachfolger Erich Ziegel schränkte Balls Einfluß auf die Spielplangestaltung ein. Auch wurde seine Gage auf 70 Mark gekürzt<sup>78</sup>, 20 Mark weniger als er in Plauen verdient hat.<sup>79</sup> So war er dazu gezwungen, zusätzliche Einnahmequellen zu finden. Man gestattete ihm, sich »geschäftlich und artistisch« mit dem Verlag von Heinrich F. S. Bachmair zu verbinden. Diesen hatte er – wie Hans Leybold – in einem der literarischen Zirkel, in denen er jetzt verkehrte, kennengelernt und versuchte nun,

- 
- 71 Laut Wolfgang Petzet: Theater. Die Münchener Kammerspiele 1911–1972. München 1973. S. 61, wurde er auf Empfehlung von Frank Wedekind und Max Halbe an den Kammerspielen engagiert, aber das ist eher unwahrscheinlich, da Ball zu diesem Zeitpunkt kaum über entsprechende Kontakte verfügt haben dürfte. Für seine Bewerbung um die Direktion des Dresdner Albert-Theater im Januar 1914 hatte er allerdings »glänzende Empfehlungen der Autoren, Verleger und [s]eines Theaters ([...] von Wedekind, Eulenberg, Thoma, Halbe etc.)« (Ball: Brief an Hildebrand, 11. Januar 1914. In: ders.: Briefe 1904–1927. S. 34–36 (S. 35)). Vier dieser Empfehlungen sind abgedruckt in: HBA 1979. S. 17–21.
- 72 Vgl. Ball: Brief an Willy Deutschmann, 12. September 1912. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 22.
- 73 Sagan: Licht und Schatten. S. 115.
- 74 Vgl. den Theaterzettel von der deutschen Erstaufführung in den Münchener Kammerspielen am 11. Oktober 1912. Abgedruckt in Ernst Teubner (Hg.): Hugo Ball. 1886 · 1986. Leben und Werk. Katalog zur Ausstellung Pirmasens, München, Zürich. Berlin 1986. S. 71.
- 75 Vgl. Petzet: Theater: Die Münchener Kammerspiele 1911–1972. S. 48.
- 76 Ball: Regie und Regisseur. Zuerst im Programmheft der Münchner Kammerspiele, 3. Juni 1913, anlässlich eines Gastspiels des Düsseldorfer Schauspielhauses. S. 11 und 14. In: HBA 1990. S. 1–3 (S. 3).
- 77 Anlaß war die Feier des 50. Geburtstags von Hauptmann, die von der *Münchner Freien Studentenschaft* durchgeführt wurde. Geplant war zwar »eine Reihe von Matineen«, die Joseph Ruederer, Émile Adolphe Gustave Verhaeren, Max Dauthendey, Herbert Eulenberg u. a. gewidmet werden sollten, doch aufgrund der Entlassung des Intendanten Eugen Robert blieb es bei einer Veranstaltung (vgl. Ball: Brief an Herbert Eulenberg, 28. Oktober 1912. Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 23 f. sowie Anmerkungen Bd. 3, S. 34).
- 78 Diese Summe nennt Ball allerdings erst am 11. Februar 1914 in einem Brief an seiner Schwester (vgl. Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 40 f. (S. 41)).
- 79 Vgl. Ball: Brief an Hildebrand, 5. November 1911. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 18.

dessen Verlag für seine Zwecke zu nutzen.<sup>80</sup> Zu dritt gründete man die Zeitschrift *Revolution*. In der ebenfalls von Bachmair herausgegebenen Zeitschrift *Die Neue Kunst* veröffentlichte er fünf Gedichte<sup>81</sup> und den ersten Akt des Dramas *Der Henker von Brescia*.<sup>82</sup> Alle »drei Akte der Not und Ekstase« wollte Bachmair als Buch herausgeben, wozu es nicht kam, weil der Verlag in Konkurs ging. In der *Aktion* erschienen von Ball sechs Gedichte<sup>83</sup> sowie die in Zusammenarbeit mit Leybold entstandenen, die sie unter dem Pseudonym Ha Hu Baley veröffentlichten.<sup>84</sup> Ball glaubte, sich durch diese Publikationen »in der neuen Bewegung einen Namen machen« zu können, »besonders da zugleich mit mir ein halbes Dutzend der markantesten gegenwärtigen Lyriker zum Abdruck kommen«. Daneben schrieb Ball an »einer modernen *Theaterschrift* [...], die von Claudel, Wedekind, Corsleben und Kyser ausgehen wird und in der ich für diese Schriftsteller neue Direktoren, neue Schauspieler, ein neues Theater postuliere«.<sup>85</sup>

Bereits im Juni war es ihm gelungen, seinen ersten theatertheoretischen Text abdrucken zu lassen und zwar in einem Programmheft der Kammerspiele, anlässlich eines Gastspiels des Düsseldorfer Schauspielhauses, das Büchners *Leonce und Lena* und Goethes *Die geflickte Braut* gab. Ball nutzte freie Seiten, um seinen Text unterzubringen, der geteilt auf den Seiten 11 und 14 erschien. Irgendein Bezug auf das Ensemble oder die Stücke ist nicht zu erkennen. Statt dessen beschreibt er in *Regie und Regisseur*, »wo eigentlich die Kunst der Regie beginnt und worin sie ihre Aufgabe findet«, denn das »Publikum wird immer den Regisseur mit dem Arrangeur verwechseln«. Seine tatsächliche Arbeit beginne erst auf »den letzten Proben« mit der »Verbildlichung aller schauspielerischen Möglichkeiten eines Werkes«. Der Regisseur stehe da »als der Gesamtschauspieler einer Vorstellung«<sup>86</sup>:

Hier zeigt sich die Kunst des Regisseurs. Hier, in der Ermöglichung scheinbarer Unmöglichkeiten; in der Art, wie er ein Dichterwerk frei sich entfalten lässt und doch ihm seinen Stempel aufzudrücken weiss; in der Art, wie er den Erwartungen seines Publikums entgegenkommt, und wie er die Talente seiner Darsteller ausnützt; wie er den Konflikt; wie er die Beleuchtung handhabt und wie die Maschinerie — hier findet der Regisseur seine Kunst und die grosse Möglichkeit, seelische Erschütterungen zu bewirken von der Harmonie und der Eigenart des Gesamtapparats aus.<sup>87</sup>

---

80 »Ich glaube, dass ich ihm [Bachmair] an Ideen überlegen bin. Dafür hat er seinen eingeführten Namen und einiges Geld.« (Ball: Brief an Hildebrand, 4. November 1913. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 30–33 (S. 30 f.)).

81 *Der Verzückte* (auch in der *Aktion* veröffentlicht, siehe Anm. 85), *Die weiße Qualle*, *Die Katze*, *Buddha* und *der Knabe*, *Das Insekt* (alle in: *Die Neue Kunst*, 1. Jg., H. 2, Dezember 1913).

82 Erschien im März 1914 in *Die Neuen Kunst*.

83 *Frühlingstänzerin* (*Die Aktion*. 3. Jg., H. 27 (Juli 1913)), *Gott des Morgens* (ebd., H. 34 (August 1913)), *Der Verzückte* (ebd. 4. Jg., H. 1 (Januar 1914)), *Versuchung des heiligen Antonius* (ebd., H. 3 (Januar 1914)), *Die Sonne* (ebd., H. 22 (Mai 1914)), *Cimio* (ebd., H. 27 (Juli 1914)).

84 *Ein und kein Frühlingsgedicht* (*Die Aktion*. 4. Jg., H. 13 (März 1914)), *Der Geliebten* (ebd., H. 23 (Juni 1914)), *Narzissus* (ebd., H. 24 (Juni 1914)), *Der blaue Abend* (ebd., H. 25 (Juni 1914)), *Der Rasta-Querkopf* (ebd., H. 27 (Juli 1914)), *Widmung für Chopin* (ebd., H. 31 (August 1914)).

85 Ball: Brief an Hildebrand, 9. Oktober 1913. In: ders.: Briefe 1904–1927. Bd. 1, S. 28–30 (S. 29 f.).

86 Ball: *Regie und Regisseur*. In: HBA 1990. S. 1 f.

87 Ebd., S. 3.