

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Markus Engelhardt (Roma, Christian Fandrych (Leipzig), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Gianluca Paolucci, Massimiliano De Villa, Sabine Schild Vitale

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

studi
germanici



10
2016

Indice

Saggi

Cultura Letteratura

- 9 Paolo Pastres**
Algarotti per Augusto e Mecenate a Dresda. Artisti, acquisti e programmi pittorici nei versi ad Augusto III del 1743-1744
- 67 Arianna Di Bella**
Christoph Martin Wieland e il cristianesimo
- 79 Federico Andrioli**
I manoscritti dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino posseduti da Johann Wolfgang von Goethe
- 111 Alessandra D'Atena**
«Galbo fulgor» / «gelber glanz»: l'autotraduzione poetica in Stefan George
- 137 Stefano Apostolo**
Emilio Teza traduttore di Goethe. Una riscoperta delle versioni teziane dal tedesco
- 159 Andreina Lavagetto**
Rilkes Venedig. Eine Stadt ohne Dekadenz
- 173 Roberta Malagoli**
Il manoscritto volante. In margine a Tommaso Landolfi traduttore dei Grimm
- 199 Cristina Fossaluzza**
Strapparsi il cuore dal petto. Corpo e testo nel *Kohlbaas* di Kleist e Baliani
- Miguel de Cervantes (1547-1616) e la letteratura tedesca**
- 219 Isabella Ferron**
«Nessun limite eccetto il cielo». Cervantes nell'opera di Heinrich Heine

- 237 Heiko Ullrich**
«Leyenda negra» und «Hidalgo ingenioso». Zum Bild
des frühneuzeitlichen Spanien in C.F. Meyers *Jürg Jenatsch*
- 257 Lorella Bosco**
«Gleich dem edlen Ritter von der Mancha»: Hugo Balls
und Emmy Hennings' Auseinandersetzung mit dem «Ritter
von der traurigen Gestalt»
- 275 Valentina Serra**
Bruno Franks *Cervantes*. Spiele des Schicksals: wechselnde
Geschicke einer exemplarischen Biographie
- 293 Roberto Zapperi**
Il *Don Chisciotte* di Thomas Mann
- 305 Tommaso Gennaro**
Le ceneri sempre calde del *Quijote*. Il rapporto Cervantes-Canetti
(fra Joyce e Freud)

Ricerche

- 321 Gianluca Paolucci**
Colore locale o motivo politico? *L'Emilia Galotti* a Guastalla
- 345 Osservatorio critico della germanistica**
- 453 Abstracts**
- 461 Hanno collaborato**

«Gleich dem edlen Ritter von der Mancha»: Hugo Balls und Emmy Hennings' Auseinandersetzung mit dem «Ritter von der traurigen Gestalt»

Lorella Bosco

Emmy Hennings' *Ruf und Echo* (1953) stellt die zur Heiligenlegende stilisierte, posthum erschienene Biographie Hugo Balls dar, die zugleich auch ein Stück Autobiographie ist, da das Buch den gemeinsamen Weg eines ungleichen Schriftstellerpaars erzählt. An einer Stelle beschreibt die Autorin Emmy Hennings rückblickend den legendären Auftritt ihres Mannes in der Verkleidung eines «magischen Bischofs» am Cabaret Voltaire und stellt dabei eine Ähnlichkeit mit Cervantes' Don Quijote fest: «Er [Hugo Ball] trug eine Art Ritterrüstung aus blauem Glanzpapier und sein langes, schmales, abgründig ernstes Gesicht war auch sonst dem eines Don Quijote recht ähnlich, wie man sich den Ritter von der traurigen Gestalt vorstellt, und wie ihn etwa Goya gemalt»¹. Die Ähnlichkeit zwischen der literarisch und künstlerisch (Goya) vermittelten Figur und ihrem künftigen Ehemann wird von Hennings abermals in der (auto-)fiktionalen Inszenierung der ersten Begegnung mit Ball im Roman *Das flüchtige Spiel* (1940) hervorgehoben: «In den Anfängen der Liebe gleicht mancher Mann wohl dem Don Quichotte. Geht treuherzig und kühn auf Eroberungen aus, vom besten Willen beseelt, das Krumme grad zu machen, und doch übersieht er in seinem rührenden Eifer, daß er oftmals in die Gefahr gerät, das Grade krumm zu biegen»². Hier schlüpft die Autorin in die Dulcinea-Rolle, während der verliebte Ball als Quijote agiert und deshalb den schroffen Kontrast zwischen Wirklichkeit und Fiktion nicht genügend wahrzunehmen scheint. Das verklärte Liebesobjekt geht aufgrund seiner ästhetischen Qualitäten von der Realgestalt zur ritterlichen Projektionsfigur über. Im folgenden Zitat wird Ball durch die Verwendung der Spiegelmetaphorik noch enger in die Nähe von Cervantes' Gestalt gerückt:

¹ Emmy Ball-Hennings, *Ruf und Echo. Mein Leben mit Hugo Ball*, mit einem Nachwort v. Christian Döring, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1990, S. 94.

² Emmy Ball-Hennings, *Das flüchtige Spiel. Wege und Umwege einer Frau*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1988, S. 183.



Einmal jedoch ist für jede junge Frau, die sich gewinnen lassen will, nur die Haltung des Ritters entschieden, und der meinige – dies sah ich klar vor mir – war gut in Form.

[...] Er besaß jene kindliche Einstellung zu mir, die nur wirklich Liebende haben, jenen rührenden Wahn, meine ganze Umgebung müsse mich ähnlich gern haben wie er. Die Überschätzung meiner Person erschütterte mich. Indessen war ich ihm nur der Spiegel, in welchem er, ohne es zu wissen, seine eigene Schönheit erblickte. Es war etwas von seinem Ich, das er in mir sah, da er mir schrieb: «Ich bin so langsam, aber ich folge dir, wohin du willst. Ich will sein wie der Mann, den man im Schlafe anruft, der aufsteht und alles zurückläßt, um dir zu folgen»³.

Der quijotesken Nachbildung folgend wird die Autorin (die im Roman *Das flüchtige Spiel* bezeichnenderweise nicht Hennings, sondern Helga Londelius heißt) zur Verkörperung eines ritterlichen Weiblichkeits- und Liebesideals, demzufolge das männliche Subjekt sich selbst erst über und in der Liebe zu einer edlen und tugendhaften Frau (er-)kennt. Die Autorin und Ich-Erzählerin verweist aber zugleich auf die Paradoxie dieses Konzepts, das auf der Differenz zwischen Fiktionalität und Faktizität beruht. Diese Ambivalenz kommt überspitzt am Ende des Zitats zum Vorschein, als Hugo in seiner Hingabe an sein Liebesobjekt fast wie ein Sancho Pansa anmutet, der seinem Herren treu und ergeben folgt, obwohl er dessen verkehrte Sicht auf die Wirklichkeit nicht teilen kann. Die Ich-Erzählerin unterstreicht zugleich den Prozess der Überführung ihrer Identität ins Ideale und ihre Einschreibung in eine weit zurückreichende literarische Tradition der ritterlichen Frauenverehrung. Balls und Hennings Konzept eines (auto)biographischen Schreibens folgt dem avantgardistischen Diktum der Überführung von Kunst ins Leben: d.h. das Ich produziert, anstatt das eigene Leben in der Rückschau «inventarisch» zu verzeichnen, Subjektivität «inventorisch» durch die Zuweisung einer ästhetischen Position⁴. Bedenkt man diesen Umstand, so scheint es von Belang, den poetologischen Implikationen der Quijote-Rezeption beim Schriftstellerpaar Ball-Hennings nachzuspüren. Im Zentrum folgender Überlegungen wird deshalb die Verbindung von persönlichem Bekenntnis und ästhetisch-politischem Programm stehen, das durch den Verweis auf den cervantinischen Hidalgo seinen selbstreflexiven Charakter erhält. Ball und Hennings' Texte thematisieren mehrfach das «Don-Quijote-Syndrom»⁵ in seiner beunruhigenden

³ Ebd.

⁴ Vgl. dazu Carola Hilmes, *Das inventarische und das inventorische Ich. Grenzfälle des Autobiographischen*, Winter Verlag, Heidelberg 2000, S. 16.

⁵ Vgl. dazu Monika Schmitz-Emans, *Spiegelt sich Literatur in der Wirklichkeit?*



Doppelbödigkeit: einerseits als Prozess der Weltwahrnehmung- und Konstitution durch das Medium literarischer Vorgaben, der das Scheitern an den Ansprüchen der Wirklichkeit zur Folge hat; andererseits als Infragestellung einer Wirklichkeit, deren Evidenz und Vernunft vor Don Quijotes literarisch inspirierten Deutungsversuchen zerbrechen und die deshalb auch nicht durch aufgeklärte Deutungsmuster zu fassen ist. Die Wirkungsmächtigkeit einer an literarischen Vorgaben orientierten und produzierten Lebenserfahrung prallt an der Realität ab und gestaltet sie zugleich neu. Schon mittels koexistierender Autorschaftsinstanzen (der implizierte Autor; der zweite Autor, der sich ab dem 9. Kapitel meldet; der arabische Geschichtsschreiber Cidi Hamete Benengeli, dessen Manuskript mit der Geschichte Quijotes sich der zweite Autor von einem weiteren Akteur übersetzten lässt) und der Anspielungen auf die kursierende apokryphe Fortsetzung des Romans durch Alonso Fernández de Avellaneda thematisiert Cervantes' *Don Quijote* sowohl die Herstellung von Fiktionalität und ihre Glaubwürdigkeit als auch die Durchmischung verschiedener Fiktionalitätsstufen.

Die Wirkungsgeschichte des Hídalgo in Hugo Balls und Emmy Hennings' Werk ist in ihrer Vielschichtigkeit und Komplexität von der Forschung nur ansatzweise gewürdigt worden: Im Hinblick darauf soll an dieser Stelle vor allem auf Eva Ullreichs Beitrag⁶ verwiesen werden. Obwohl ihre Untersuchung Cervantes' Spuren in Balls Werk kenntnisreich rekonstruiert und den Kontext – vor allem im Hinblick auf Balls theologisch-politische Überlegungen – genau erläutert, stellt sie Hugo Ball ins Zentrum ihrer Ausführungen und beachtet dabei Emmy Hennings kaum – oder lediglich in ihrer Funktion als Ball-Biographin, was aufgrund der programmatischen Verschränkung von Fiktion und Authentizität in Hennings' (auto)-biographischem Projekt nicht ohne poetologische Folgen geschehen darf. Zwar räumt Ullreich Hennings' Einfluss auf Hugo Balls Quijote-Rezeption ein, geht aber auf das damit zusammenhängende komplexe Geflecht der Spiegelungen zwischen Kunst und Leben, Fiktionalem und Tatsächlichem nicht ein. Die Entscheidung für einen alternativen, rückwärtsgewandten Lebensentwurf, der die bestehende, anscheinend grundfeste Ordnung der Dinge als Schwindel dekodiert und

Überlegungen und Thesen zu einer Poetik der Vorabmung, mit einem Vorwort v. Hanno Helbling, Wallstein, Göttingen 1994, S. 65ff.

⁶ Eva Ullreich, *Hugo Ball im Kampf mit Don Quijote. Die Beziehung Hugo Balls zur Figur des Ritters von der traurigen Gestalt*, in «Hugo Ball Almanach», 27 (2004), S. 48-141. Im von Gabriele Eckart und Meg H. Brown herausgegebenen Buch zur Cervantes-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts wird Hugo Ball (und freilich Emmy Hennings) nicht erwähnt. Vgl. dazu *Shifting Viewpoints: Cervantes in Twentieth-Century and Early Twenty-First-Century Literature Written in German*, ed. by Gabriele Eckart – Meg H. Brown, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle u. Tyne 2014.



in Cervantes' Roman nicht widerspruchlos auf die *locura* des Hidalgos zurückgeführt werden kann, durfte nicht ohne Konsequenzen auf das Denken und Schaffen des Autorenpaars Ball bleiben. Sie kann zugleich als bewusst geführte Rebellion oder als Narrheit gedeutet werden.

DON QUIJOTE ODER: WIE MAN DIE KUNST INS LEBEN ÜBERFÜHRT

Hennings' Abschied vom bürgerlichen (Ehe)Leben, als sie sich einer Wandertheatergruppe anschließt und eine unabgeschlossene *quest* auf Umwegen beginnt, wird im autobiographischen Roman *Das flüchtige Spiel* (der Untertitel des Romans lautet nicht zufällig: *Wege und Umwege einer Frau*) beschrieben. Dort trifft der Leser auf ein Kapitel, das die Überschrift «Vom Ritter von der traurigen Gestalt» trägt, in welchem die Ich-Erzählerin und Protagonistin Helga Londelius von ihrer Mitwirkung an einem Stück, einer Komödie, die den Quijote-Stoff verarbeitet und *Der Ritter von der traurigen Gestalt. Das Unzulängliche – hier wird's Ereignis* heißt, berichtet. Das Stück wird von Ravelli, einem Schauspielerkollegen und Liebhaber der Ich-Erzählerin, inszeniert. Ravelli tritt auch in der Hauptrolle auf. Die Beschreibung seines Wirkens auf der Bühne scheint – nicht nur aufgrund seines Verhältnisses zu Helga – den eingangs zitierten Vergleich zwischen dem «magischen Bischof» Hugo Ball und Don Quijote vorwegzunehmen. Das an sich künstlerisch anspruchslose Stück ist insofern von Belang, als die Ich-Erzählerin zum ersten Mal «jene seltsam prickelnde Freude an der Verwandlung» genießt, «bei der dem Schauspieler zum Bewußtsein kommt, daß seine Kunst auch eine schöpferische ist»⁷. Mit «Verwandlung» wird ein Schlüsselbegriff von Hennings' und Balls Poetologie benannt, der allmählich bei beiden Autoren – neben seiner ursprünglich theatralischen Bedeutung – auch eine weitere religiöse erhält, um die gelungene Überführung von Kunst ins Leben, die Verschränkung von Wort und Bild, Ideal und Lebensführung zu beschreiben, nach der sowohl Emmy Hennings als auch Hugo Ball trachteten: Sie wird ihre gelungene Verwirklichung in der *Imitatio Christi* der Heiligen finden («Verwandlung allein erstreben»⁸, heißt es deshalb in Emmy Hennings' zweitem Roman *Das Brandmal*). Bei ihrer Mitwirkung an der Quijote-Komödie, in der sie viele Frauenrollen besetzt, erkennt die Protagonistin und Ich-Erzählerin Helga Londelius, in dem Moment, als sie das Vorwort aufspricht, jene «Wirklichkeit der Illusion», die ein grundlegendes Motiv des Werkes Hennings' darstellt. Sie wird nicht nur in den Prologworten the-

⁷ Emmy Ball-Hennings, *Das flüchtige Spiel*, a.a.O., S. 113.

⁸ Emmy Hennings, *Das Brandmal. Ein Tagebuch*, mit einem Nachwort v. Erika Süllwold, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999, S. 230.



matisiert, sondern trifft gleichzeitig auf Cervantes' Helden zu: «Ich weiß, dass ich verzaubert bin, und das genügt zur Beruhigung meines Gewissens. Wäre ich dagegen von meiner Verzauberung nicht völlig überzeugt, müßte ich mir meines Spieles wegen Vorwürfe machen, denn ich könnte vielleicht etwas Vernünftigeres unternehmen. So aber muß ich spielen»⁹. Diese Worte verweisen auf eine mögliche Lesart des Romans Cervantes', der zufolge der Hidalgo seine Narrheit als Spiel mit den Wirklichkeitsvorstellungen seiner Umgebung, bei vollem Bewußtsein, inszeniert hätte. Alonso Quesada, der in seiner Verkleidung als Quijote im Buch auftritt, legt tatsächlich in ausgewählten Momenten eine Ambivalenz im Verhältnis zur eigenen Rolle an den Tag, die dann vor allem im zweiten Romanteil zunehmend sichtbar wird, bis er sie am Ende, kurz vor seinem Tod, ablegt¹⁰. In *Das flüchtige Spiel* lässt die Erzählerin, die übrigens zugibt, zu dieser Zeit Cervantes' Roman noch nicht gelesen zu haben, eine Deutung der Quijote-Figur zur Sprache kommen, die auch Hugo Ball im Wesentlichen teilte: «Es war aber in unserem Spiel nicht das heldenhafte, kriegerische Abenteuer, das unser Don Quichotte suchte, sondern die versunkene Romantik, die nicht mehr da war, und die der Held gleichwohl überall erblickte»¹¹. Die in der deutschen Tradition ausgeprägte Verbindung von *Quijote* und Romantik soll später von Hugo Ball in seinem kulturkritischen Aufsatz *Der Künstler und die Zeitkrankheit* (1926 in der November/Dezember-Ausgabe von «Hochland» erschienen) wieder aufgenommen werden. Hier geht Ball vom Befund aus, der Künstler habe in der Moderne seine kommunikative Funktion und deshalb die Verbindung zu einer Gesellschaft eingebüßt, die ihrerseits kein Interesse mehr für ihn hegt. Mit einem Seitenhieb auf Carl Schmitts Absage an die Romantik¹², die dieser des «Okkasionalismus» bezichtigte und der er Autoreferentialität und

⁹ Emmy Ball-Hennings, *Das flüchtige Spiel*, a.a.O., S. 116.

¹⁰ Vgl. z.B. die Begegnung mit dem Puppenspieler Maese Pedro alias Ginés de Pasamonte im zweiten Romanteil, Kap. 25-26; darüber hinaus Quijotes Selbstaussagen im ersten Romanteil, Kap. 25 (Rede mit seinem Schildknappen, der Dulcinea einen Brief überbringen muss). Miguel de Cervantes Saavedra, *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*, vollständige Ausgabe in der Übertragung von Ludwig Braunfels, durchgesehen von Adolf Spemann, Nachwort von Fritz Martini, mit den Anmerk. der Braunfelschen Übersetzung, durchges. v. Johannes Steiner, Deutscher Bücherbund, Stuttgart-Hamburg 1965.

¹¹ Emmy Ball-Hennings, *Das flüchtige Spiel*, a.a.O., S. 116.

¹² Zum persönlichen Verhältnis zwischen Hugo Ball und Carl Schmitt vgl. Bernd Wacker, *Die Zweideutigkeit der katholischen Verschärfung – Hugo Ball und Carl Schmitt*, in *Die eigentliche katholische Verschärfung... Konfession, Theologie und Politik bei Carl Schmitt*, hrsg. v. B. W., Fink, München 1994, S. 123-146; Ders., «Vor einigen Jahren kam einmal ein Professor aus Bonn...». *Der Briefwechsel Hugo Ball – Carl Schmitt*, in *Dionysius DADA Aeropagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne*, hrsg. v. B. W., Schöningh, Paderborn u.a. 1996, S. 207-239.



unendliche Reflexion vorwarf, behauptet Ball, man könne die Romantik nicht an ihrer mangelnden politischen Normensetzung messen, denn ihre Vertreter wollten nicht politisch begriffen werden. Auch wendet sich Ball gegen Schmitts Ableitung der Romantik aus Malebranche und aus der Barockzeit und greift stattdessen auf die Renaissance und auf ihre «ingeniösen Entdeckungen» als Ursprung der Romantik zurück. Als Beispiel für diese These und für die damit zusammenhängende Überzeugung, «daß alles außerkirchliche, prinzipielle Leben ein irrer Roman, ein Abenteuer ist, oder in ein solches mündet»¹³, führt Ball Cervantes' sinnreichen Hidalgo an: Er «enthält reichlich ein halbes Jahrhundert vor Malebranche das vollständige Programm der Romantik; ihren Geist, ihren Stil, ihren Okkasionalismus absurder Wortspiele und Antithesen: ihre ganze unrealen und widersprechende Denkart; vor allem aber, wie sich dies schon im spanischen Titel kundtut, ihre Genielehre»¹⁴. An Quijote zeigt sich die Spaltung in «Intellekt und Vision», welche die gesamte europäische Kultur durchzieht, seitdem das Band zur Kirche infolge der Reformation und der Säkularisierung der Gesellschaft zerrissen ist. Indem die Künstler den Verlust eines einheitlichen Weltbilds schmerzlich feststellen müssen und Ungenügen an der entzauberten Wirklichkeit erleben, «streben die romantischen Geister aus dem Abfall zur Kirche zurück»¹⁵. Einen Weg, den Hugo Ball selbst durchschritten hatte und der an der Gliederung seines Tagebuchs *Flucht aus der Zeit* (1927) ersichtlich wird: von den «Romantizismen» (I. Teil, 2. Unterteil) der Dadazeit zur «Flucht zum Grunde» (2. Teil, 2. Unterteil), von den kühnen künstlerischen Experimenten zur Rückkehr in den Schoß der katholischen Kirche. Die evangelisch getaufte Hennings war bereits 1911 zum Katholizismus übergetreten.

Anhand der angeführten Beispiele lässt sich das vielfältige Netz intertextueller Spuren und gegenseitiger Querverweise eingehend verdeutlichen, welches das Werk des Schriftstellerpaars Ball-Hennings charakterisiert und beide Schriftsteller im jeweiligen Text kopräsent erscheinen lässt. In Anlehnung an den von Ina Schabert erarbeiteten Begriff der Interauktorialität¹⁶ soll hier auf das Konzept von «bitextuellem Schreiben»¹⁷ zurückgegriffen werden. Bitextuell ist ein nicht monologisches,

¹³ Hugo Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, in Ders., *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Hans Burkhard Schlichting, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, S. 102-150, hier S. 111.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. dazu Ina Schabert, *Interauktorialität*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 57 (1983), S. 679-701.

¹⁷ Vgl. dazu Annegret Heitman – Sigrid Nieberle – Barbara Schaff – Sabine Schülting, *Einleitung*, in *Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares*, hrsg. v. dies., Erich Schmidt Verlag, Berlin 2001, S. 11-20, hier S. 14. Zur Erläuterung dieses Begriffs bei Emmy Hen-



jedoch nicht unbedingt symbiotisches, sondern oft auch konkurrierendes Schreiben, in dessen Rahmen Paare sich vielfältig artikulieren, Rollen inszenieren oder verhandeln. Bitextuelles Schreiben «im Spannungsfeld von Lebenswelt und textueller Verfaßtheit»¹⁸ konstituiert das Paar über den Text und im Text. Die Kommunikation richtet sich nicht nur an einen Leser, sondern erfolgt im Text selbst, bezieht den Anderen/die Andere auf direkte oder auf indirekte Weise ein. Auf der Textbühne werden die beiden Akteure jeweils auch Zuschauer des Anderen/der Anderen.

Aufgrund des oben skizzierten bitextuellen Schreibkonzepts lässt sich also nicht schlichtweg behaupten, dass Hennings von ihrem Mann beeinflusst worden ist, vielmehr entspricht die in *Ruf und Echo* angesprochene Deutung von Cervantes' Werk ihrem Verständnis eines «Leben[s] aus dem Stegreif»¹⁹, das als unstete Wanderung die Grenzen zwischen Fiktion und Authentizität ständig verschiebt und spielerisch neu definiert, ohne sie je gänzlich aufzuheben. Die Entscheidung für das fahrende Rittersium würde in diesem Fall – genauso wie Hennings' Schritt, dem bürgerlichen Leben den Rücken zu kehren – kein realitätsfernes Narrentum bedeuten, sondern die bewusste Wahl einer Existenz jenseits etablierter gesellschaftlicher Vorstellungen und Maßstäbe, die Wahl des Unzeitgemäßen und der «versunkenen Romantik». Hennings' autobiographische Werke lassen sich durchaus auch als pikareske Romane deuten, wo die Heldin – halb Quijote, halb Pansa – ihre Suche nach Selbstverwirklichung, ihr durch Spielwut und Abenteuerlust gekennzeichnetes Leben schelmisch inszeniert. Über die Begriffe von Verwandlung und Schauspielkunst verweist die von Hennings beschriebene Quijote-Inszenierung des Weiteren auf einen früheren Aufsatz Hugo Balls aus dem Jahr 1914, *Wedekind als Schauspieler*, in dem Wedekinds neue individuelle Kunst des Schauspielers gefeiert wird, deren Theatralität mit den Mitteln des naturalistischen und literarischen Theaters nicht beizukommen ist. Ball begrüßt den Anbruch einer Zeit, «wo es zur Bildung gehört, auch Schauspieler sein zu können. Wo die Schauspielerei gewissermaßen als Sport betrieben wird, so gut wie alle übrigen Bildungswege: Wissenschaft, Religion, Gedichtemachen, Redenhalten. Ein Mann von Körper und Geist wird sich nicht mehr blamieren dürfen, wenn man ihn fragt,

nings und Hugo Ball, vor allem im Bezug auf Hennings Ball-Biographien, verweise ich auf meinen Beitrag *Biographie als Möglichkeitsraum. Bitextualität in Emmy Hennings' Hugo Ball-Erinnerungsbüchern jenseits von Faktenbezogenheit*, in *Legitimationsmechanismen des Biographischen: Kontexte – Akteure – Techniken – Grenzen*, «Jahrbuch für Internationale Germanistik», Reihe A – Kongressberichte 117 (2016), hrsg. v. Christian Klein – Falko Schnicke, S. 339-367.

¹⁸ Annegret Heitman – Sigrid Nieberle – Barbara Schaff – Sabine Schülting, *Einleitung*, a.a.O., S. 15.

¹⁹ Emmy Ball-Hennings, *Das flüchtige Spiel*, a.a.O., S. 133.



wo er zuletzt aufgetreten ist»²⁰. Vor diesem Hintergrund soll die Frage, ob Wedekind als ein Schauspieler betrachtet werden kann, eher müßig erscheinen, denn «Schauspieler ist jeder» so Balls Fazit, «der öffentlich auf eine Bühne oder ein Podium tritt, um sich (coram publico) zum Besten zu geben»²¹. Wedekinds Retheatralisierung des Theaters mittels der Hyperbolik der Gesten und der verzerrten Sprechweise, der Wiederaufwertung des Zirkus und der Varieté führt zu einer radikalen Infragestellung der Grenzen «zwischen innen und draussen», «öffentlich und privat»²² und zu einer entschiedenen Ablehnung des psychologisierenden Theaters, wo der sich in seine Rolle einfühlende «Verwandlungskünstler» immer noch waltet. Wedekinds Beispiel zeigt, dass ein anderes Theater möglich ist, in dem der Schauspieler die Distanz zwischen sich und dem Kunstwerk aufhebt, um sich selbst auf der Bühne wiederzufinden und Authentizität mit seinem Spiel zu beschwören. Der Autor als Schauspieler und sein Text legitimieren sich gegenseitig. Der Zuschauer nimmt in dieser Darbietung die Identität von Leben und Werk wahr, deutet sie als Form der künstlerischen Selbstinszenierung – ungeachtet dessen, in welchen Rollen Wedekind gerade auftritt: «Was vorher Schreibsal war, ward Lebsal»²³. Und als Wedekind Karl Hetmann in *Hidalla* spielte – seine Besetzung der Rolle wurde von der zeitgenössischen Kritik einstimmig gefeiert –, gewann der Zuschauer dadurch den Eindruck, «Donquichote im Reich der Idee ward jetzt erst Bild»²⁴. Der Verweis auf Don Quijote fällt also abermals im theatralischen Kontext. Hetmann, der «Zwergriese» und Verkünder einer neuen Weltanschauung, die eine schöne und die bürgerlichen Moralvorstellungen überwindende Menschenrasse züchten will, bleibt – ähnlich wie Don Quijote – seinem Ideal, dem er seines bückligen und häßlichen Aussehens wegen nicht gewachsen ist, bis zum Selbstmord treu. Das Scheitern seines Weltbessertums wird jedoch sarkastisch durch den Widerspruch zwischen der Unzulänglichkeit seines Körpers und seinen hohen, an Nietzsche angelehnten eugenischen Ansprüchen verkörpert. Darin besteht die Tragik der Figur, die durch

²⁰ Hugo Ball, *Wedekind als Schauspieler*, in Ders., *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, a.a.O., S. 15-19, hier S. 15.

²¹ Ebd.

²² Beide Zitate ebd., S. 16.

²³ Ebd., S. 16.

²⁴ Ebd. Der Literaturkritiker J. Friedenthal stellt ebenfalls einen Vergleich zwischen Hetemann und Don Quijote an, als er bemerkt, im Stück komme es nicht auf Hetemanns Programm an, sondern «auf sein Weltverbessertum, sein Rittertum des Geistes, seine Don-Quichotterie». Zit. in Volker Klotz, *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen: insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*, 2. durchgesehene Auflage, Königshausen & Neumann, Würzburg 1998, S. 161.



Wedekinds körperliche Präsenz auf der Bühne vergegenwärtigt, zum sinnfälligen Bild wird.

Es ist daher nicht verwunderlich, wenn sogar die vielfältige und produktive Spannungskonstellation, die das Paar Ball-Hennings und ihr künstlerisches Zusammenschaffen prägt, anhand des literarischen Vorbilds Don Quijote-Sancho Pansa ironisch umgeschrieben wird. In einem, im November 1917 geschriebenen Brief an Emmy Hennings, die zu dieser Zeit vergeblich nach Veröffentlichungsmöglichkeiten ihrer Werke suchte, greift Ball dieses literarische Modell auf, um ihre künstlerische Zusammenarbeit im Zeichen des gemeinsamen Widerstands gegen die Degeneration der Zeit zu gestalten: «Wir müssen unsere Gedanken Menschen verbünden. Dann dringen wir auch durch. Also Mut, mein kleiner Kamerad. Und das Eslein trabe wacker zur Seite der bucklichten Schindmähre, die das Steffgen (Hugo Balls Kosename) reitet»²⁵. Die lebenssüchtige, wenn auch nicht unbedingt bodenständigere Emmy Hennings, die sich wegen ihrer langjährigen und bewegten Theatererfahrung mit jeder Lebenslage abfinden konnte, wird mit dem Sancho verglichen, während Hugo Ball sich selbst als Quijote porträtiert.

«HALB QUIJOTE, HALB HEILIGER»

Nicht nur Emmy Hennings, sondern auch viele Zeitgenossen erkannten in Ball – seiner kompromisslosen moralischen Integrität wegen – jene eigentümliche Verbindung von Ritter und Heiligen, die in seinen Schriften vielfach thematisiert wird, und nahmen dabei explizit Bezug auf den Hidalgo von der Mancha. Auch Ball hat sich wiederholt in Briefen und anderen literarischen Zeugnissen mit «dem edlen Ritter von der Mancha» auseinandergesetzt und ihn als Identifikationsfigur verwendet. Oktober 1916 – zwei Monate nach seinem ersten Rückzug aus dem Dada-Kreis in Zürich in die Einsamkeit Tessins – hatte Hugo Ball aus dem Cervantes-Essay von André Suarès Auszüge für René Schickelles Zeitschrift «Die weißen Blätter» übersetzt, die 1917 in der Januar-Ausgabe erschienen²⁶. In einem Brief an Emmy Hennings vom 28. Januar unterzeichnet er – im Zuge seiner Beschäftigung mit Cervantes und Suarès – «Dein *Don Quichote*» (Das Kursiv macht die Authentizität des Ichs als Produkt eines fiktionalen Identifikationsverfahrens

²⁵ Hugo Ball, *Briefe 1904-1927*, hrsg. und komm. v. Gerhard Schaub – Ernst Teubner, Wallstein, Göttingen 2003, Bd. I, Br. 161, S. 216.

²⁶ Vgl. André Suarès, *Don Quichote. Aus dem kürzlich erschienenen «Cervantes» von André Suarès*, übertragen v. Hugo Ball, in «Die weißen Blätter», 4 (1917, 1. Quartal), S. 37-47.



erkenntlich)²⁷. Bei André Suarès, dem Autor einer ebenfalls von Balls auszugsweise übersetzten Arbeit über den katholischen Schriftsteller Charles Peguy, hatte Ball eine Deutung der Quijote-Gestalt als nachsichtiger Christ vorfinden können, der sich seinem Ideal verschreibt und den Widrigkeiten seiner Umwelt würdevoll trotzt. Der von Ball übersetzte Text geht – wie im Wedekind-Aufsatz – von der Ähnlichkeit zwischen der Autorfigur Cervantes und der literarischen Hauptgestalt seines Meisterwerks aus (das Kunstwerk ist für Suarès eine Offenbarung seines Schöpfers), um den Zusammenhang zwischen Heiligkeit und Komik im Quijote-Roman hervorzuheben. Das Lachen schließt die Würde des Helden nicht aus. In der von Balls Übersetzung vermittelten Schilderung des Quijote mutet dieser wie ein Vorläufer des Dadaismus an: «Der Heiligste der Heiligen darf sich gerne einen Jongleur Gottes nennen»²⁸. Die Komik, die an ihm haftet und seine hohe selbsterlegte Sendung nicht ausschließt, weist deshalb Züge des Heroischen und des Sublimen auf; die innere Selbstaufgabe und das unbedingte Festhalten an seinen Überzeugungen ohne Hoffnung auf eine Gegenleistung oder gar auf Erfolg überführen zugleich diese Figur in die Bereiche des Tragischen und des Transzendentalen.

Auch ist Hugo Balls Quijote-Deutung vom zeitgenössischen Interpretationskontext nicht herauszulösen: Ernst Bloch, zum Beispiel, mit dem Ball und seine Lebensgefährtin Emmy Hennings während ihrer Berner Zeit (1918) einen regen Umgang pflegten und der auch – wie Ball – an der oppositionellen «Die Freie Zeitung» mitarbeitete²⁹, erblickte in Cervantes' Helden den rückwärtsgewandten Narren, der jeden Bezug zur Realität verloren hat und dessen Handeln deshalb zum Scheitern verurteilt ist. Auch er betrachtete Quijote nicht bloß als Kunstfigur, sondern als Individuum, an dem die Folgen einer missverstandenen Utopieauffassung besonders sichtbar wurden. Bezeichnenderweise brachte die Zeitschrift «Die weißen Blätter» den letzten Teil von Blochs Aufsatz *Über Don Quixote und das abstrakte Apriori* (1915 in «Die Argonauten» veröffentlicht) mit der Überschrift *Der andere Don Quixote* in der April-Ausgabe heraus. In einer kurzen einleitenden Bemerkung wiesen die Herausgeber darauf hin, dass Blochs Essay den Gegenpol zu Suarès' Auffassung darstellte. Im Zentrum von Blochs Text stehen kontrastiv Faust und Quijote: Diese Gegenüberstellung nimmt «die Leittafeln ab-

²⁷ Hugo Ball, *Briefe 1904-1927*, a.a.O., Br. 123, S. 161.

²⁸ André Suarès, *Don Quichote*, a.a.O., S. 38.

²⁹ Zu Balls und Blochs theokratischen Ansichten vgl. Gabriele Guerra, *Theokratie zwischen Ball und Bloch. Ein religionspolitisches Spannungsfeld, damals und heute*, in «Hugo-Ball-Almanach. Studien und Texte zu Dada», Neue Folge, 4 (2013), S. 63-76.



strakter und vermittelter Grenzüberschreitung»³⁰ im 50. Kapitel von *Das Prinzip Hoffnung* (1954) vorweg. Für Bloch verkörpert der Quijote letztendlich einen abstrakten Utopiebegriff, dem der Zugriff auf die Realität entgeht. Er bleibt in seiner Traumwelt befangen und steht daher als Beispiel für einen «abschreckenden»³¹ Sozialdilettantismus, denn er setzt «aufs heftigste das Tun vor das Anschauen» und ihm gilt «auch das Sehen und Offenbartsein nichts»³². Auch für Bloch ist Quijote eine traurige und lächerliche Gestalt zugleich, wobei die Komik bei ihm freilich überwiegt. Ihm spricht Bloch jede Tragik ab. «Denn die Träume an sich» so lautet das Fazit «können nichts bedeuten, es kommt darauf an, daß sie rufend, zeugend sind und den Weltlauf, der geht, ohne zu wissen, wohin es geht, tätige, pragmatistisch wahre, konstitutive Phantasie einverleiben»³³.

Ball setzt sich von Blochs negativer Bewertung des Don Quijote ab, ohne dabei dessen Ambivalenz zu verschweigen. In seinem, allerdings «sehr bearbeiteten»³⁴, Tagebuch *Flucht aus der Zeit* liest man unter dem Datum «11. April 1917» folgenden Eintrag: «Fürs deutsche Wörterbuch. Dadaist: kindlicher, donquichottischer Mensch, der in Wortspiele und grammatikalische Figuren verstrickt ist»³⁵. Der Zustand der «Kindheit» steht bei Ball als Voraussetzung zur Kunstproduktion, da sie wegen ihrer Nähe zum Ursprung die Logik und die Rationalität unterläuft. Durch die Verbindung von «kindlich» und «donquichotterisch» erhält die Definition jedoch eine Doppelbödigkeit, die schwerlich übersehen werden kann und auf die schon oben angesprochene Ambivalenz des Hídalgo verweist: Die Kindheit stellt hier keinen rein naiven, sondern einen reflexiv gebrochenen Zustand dar, während umgekehrt Don Quijote, der sich eine alternative soziale Identität als fahrender Ritter erschafft und auf

³⁰ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1959, Bd. II, S. 1216.

³¹ Ernst Bloch, *Der andre Don Quixote*, in «Die weißen Blätter», 4 (1917, 2. Quartal), S. 83.

³² Ebd., S. 85.

³³ Ebd., S. 86.

³⁴ Emmy Ball-Hennings, *Hugo Balls Weg zu Gott. Ein Buch der Erinnerung*, Kösel & Pustet, München 1931, S. 49. Sie zitiert dabei aus einem Brief Balls, der ihr Ende November 1923 mitteilte, an seinen Tagebüchern gearbeitet zu haben, ohne dabei genau zu wissen, ob es daraus ein Tagebuch aus dem Exil oder ein Entwicklungsroman werden sollte. An diesem Schwanken zwischen beiden jeweils dem Bereich der Wirklichkeit und dem der Fiktion zugeordneten Gattungen wird der Übersetzungsprozess des Lebens in Literatur völlig ersichtlich. Vgl. Hugo Ball, *Briefe 1904-1927*, a.a.O., Bd. I, Br. 360, S. 479. Zu Balls Bearbeitung der eigenen autobiographischen Notizen vgl. Carola Hilmes, *Das inventarische und das inventorisches Ich*, a.a.O., S. 167-204.

³⁵ Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Duncker & Humblot, München-Leipzig 1927, S. 158.



diese Weise zum Narren macht, keine reale, sondern eine fiktionale Figur ist. Der vom Dadaismus verherrlichten Kindheit kann sich der erwachsene Künstler deshalb – um Schillers Begrifflichkeit zu verwenden – nur «sentimentalisch», durch das Spiel mit den Wortmaterialien annähern: Diese Paradoxie findet ihre Entsprechung im zweifachen Wesen des Don Quijote, der für die Dadaisten seiner «exzentrischen» Haltung der Wirklichkeitsverweigerung wegen einen wichtigen Bezugspunkt darstellt, obwohl er nur durch die literarische Vermittlung existiert. Seinerseits macht sich Don Quijote zum Narren, indem er, versessen auf seine Ritterromane, literarisch präformierten Vorbildern folgt, um aus seinem Leben ein Stück Literatur zu machen. Authentizität erweist sich hier abermals als Produkt einer bewussten Gratwanderung zwischen Fiktion und Faktizität, dem ein utopischer Zug haftet. Don Quijotes verwirrte Sicht auf die Dinge wird deshalb als durchformender Zugriff auf die Wirklichkeit aufgewertet und selbst in ihrer Lächerlichkeit für vorbildlich gehalten. In diesem Sinne kann Ball zwischen «Bouffonerie» und «Donquichotterie» unterscheiden, denn: «beide sind irrational; die eine aus der Tiefe, aus dem Vulgären, die andere aus der Höhe, aus dem Generösen³⁶. Man muß nicht Sancho Pansa und Don Quichotte zugleich sein wollen»³⁷. Der großzügige und idealistische Geist von Quijotes und Balls Unternehmungen, die mit ihren unzeitgemäßen und anscheinend wirklichkeitsfernen Bestrebungen der Gesellschaft ihrer Zeit die Stirn bieten und ihr den Kampf ansagen wollen, wird aus einem weiteren Vergleich mit einer Textstelle aus dem Kandinsky-Vortrag, den Ball am 7. April 1917 in der Galerie Dada hielt, erhellt. Kandinsky wird hier als eine Art Don Quijote geschildert, der – trotz der Anfeindungen und des Hohns – seinem ästhetischen Konzept einer modernen, abstrakten Kunstauffassung treu bleibt. Ball stellt ihn zudem in eine Reihe mit Bakunin und Kropotkin, denn in der Figur Kandinsky wird Kunst zum Ausdruck der Freiheit und der Anarchie, sie schafft aus der Kritik an der eigenen Zeit eine neue Ordnung, die nicht aus der äußeren Gewalt, sondern «aus dem Gefühl des Guten» erwächst. Der somit sakral aufgeladene Künstler Kandinsky wird des Weiteren mit einem «Mönch» verglichen, so wie überhaupt die wichtigen Vertreter der neuen Kunst «der Welt gegenüber Asketen ihrer Geistigkeit»³⁸, «Vorläufer, Propheten einer neuen Zeit»³⁹ sind.

³⁶ Vgl. dazu André Suarès, *Don Quichote*, a.a.O., S. 43: «Im übrigen gibt es vielerlei Ordnung, vom Trockenen und Strikten bis zum Generösen und Reichen».

³⁷ Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, a.a.O., Eintrag am 10. Oktober 1916, S. 125.

³⁸ Hugo Ball, *Kandinsky. Vortrag, gehalten in der Galerie Dada*, in Ders., *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, a.a.O., S. 41-53, hier S. 43.

³⁹ Ebd.



In Picasso, dem Faun, und in Kandinsky, dem Mönch, hat unsere Zeit ihre stärksten künstlerischen Nenner gefunden. [...] Bei Kandinsky ihr Jubel, ihr Festtaumel, ihr Himmelssturm, ihre Erzeugelfuge, ihre bunten Donquichoterien, ihre blauroten Marseillaisen, ihr Untergang gesegnet, ihr Aufschwung ein Cherubinenflug von gelb-blauen Fanfaren ins Unendliche gerufen⁴⁰.

Die Entstehung einer neuen Kunst, die sowohl anarchistische Zeitkritik als auch Askese und Prophetie bündelt, wird im Kandinsky-Vortrag mit den Taten des Quijote in Verbindung gebracht: Der Kunst, die dem Gebot der Mimesis nicht mehr verpflichtet ist, indem sie sich von jedem unreinen Bezug zum Gegenständlichen (der Sancho Pansa und der Bouffonerie zugeschriebenen Sphäre) befreit hat, wird ein utopisches und religiöses, beinahe mystisches, Potential zugesprochen, das imstande ist, nicht bloße Kunstwerke, sondern «Existenzen»⁴¹ zu schaffen, die Natur «um neue Erscheinungsformen und Geheimnisse»⁴² zu vermehren. Wie im Fall von Wedekinds Schauspielkunst, scheinen Kunstwerk und individuelle Künstlerpersönlichkeit auch bei Kandinsky sich gegenseitig zu legitimieren.

Am Beispiel der Quijote-Rezeption lässt sich also eine deutliche Verbindungslinie zwischen der früheren Phase der Mitwirkung am Zürcher Dadaismus und der späteren, am Katholizismus und am Mystizismus orientierten künstlerischen Tätigkeit Hugo Balls erkennen. In *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (1919), ein Buch, das den Kern von Balls antiautoritärer, christlich und anarchistisch gefärbter politischer Theologie darlegt, stilisiert der Autor deshalb den Hidalgo zum Heiligen und zum Vorbild eines Revolutionärs neuer Prägung, dessen Lebenseinstellung, die freiwillig gewählte *locura*, die beste Antwort sowohl auf den Kriegswahnsinn und auf das Preußentum als auch auf die herrschenden politischen und gesellschaftlichen Zustände liefert. Ball sagt dem mit Luther eingesetzten Verfallsprozess der geistigen Autorität den Kampf an und fordert stattdessen die Bildung einer «ecclesia militans», die mit dem fahrenden Rittertum durchaus vergleichbar ist, denn beide schlagen ihre Wurzeln im Christentum⁴³. Er bekennt sich auch zu einer «unsichtbaren Kirche», «deren Gott in der Zukunft wartet [...] deren Reich nicht von dieser Welt, sondern von einer neuen ist, die wir schaffen und nur in der Unendlichkeit erreichen werden»⁴⁴, so lautet die an die Romantik inspirierte

⁴⁰ Ebd., S. 44.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. dazu Eva Ullreich, *Hugo Ball im Kampf mit Don Quijote*, a.a.O., S. 96.

⁴⁴ Hugo Ball, *Die Folgen der Reformation. Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, hrsg. v. Hans Dieter Zimmermann, Wallstein, Göttingen 2005, S. 226.



Formulierung. Diese Gemeinschaft der Auserwählten soll bereit sein, auf Hab und Gut zu verzichten, um ein an den christlichen Idealen orientiertes, erfülltes asketisches Leben zu führen. Nur opferbereite Asketen und Mystiker – *qua* macht- und besitzlos – dürfen Anspruch auf Autorität haben. Balls politisches Bekenntnis kulminiert im 7. Kapitel des 2. Teils der *Kritik der deutschen Intelligenz* in einer Reihe von Invokationen, die das gesamte Spektrum seines theologisch-politischen Programms umfassen. Die Textstelle verweist zugleich auf die 22. Episode des 1. Romanteils Cervantes', in der Don Quijote einige Galeerensklaven befreit, die als Strafe für ihre Vergehen Zwangsarbeit leisten müssen. Er weigert sich, sich der politischen Macht zu unterwerfen, und stellt sich stattdessen in den Dienst der Schwachen und der Hilfsbedürftigen.

Wir glauben an Don Quixote und an das Phantastischste aller Leben. Wir glauben daran, daß die Ketten fallen und daß es keine Galeeren mehr gibt. So sehr sind wir bereit, Opfer zu bringen, daß Kants Pflichtideal uns als moralischer Dilettantismus erscheint. Wir glauben nicht an die sichtbare Kirche, aber an eine unsichtbare und wer in ihr kämpfen will, ist ihr Glied. Wir glauben an eine heilige christliche Revolution und an die *unio mystica* der befreiten Welt. Wir glauben an die küssende Verbrüderung von Mensch, Tier und Pflanze; an den Boden, auf dem wir stehen und an die Sonne, die über ihm scheint. Wir glauben an einen unendlichen Jubel der Menschheit. [...] Das Heilige und das Genie dürfen nicht einsam und Zufall bleiben⁴⁵.

Die Erwähnung des sinnreichen *Hidalgos* bezeichnet in diesem Kontext den Zustand eines bewussten, obwohl anachronistisch anmutenden Widerspruchs zu der eigenen Zeit, der man (an-)gehört, ohne sich von ihr vereinnahmen lassen zu wollen. Diese Deutung war – wie bereits gesehen – schon von Suarès vorgezeichnet worden: In der oben angeführten Textstelle aus *Kritik der deutschen Intelligenz* ist von «Verbrüderung» die Rede, einem Begriff, den man auch in der Suarès-Übersetzung wiederfindet, als bestritten wird, dass Quijote ein Rebell der Gesellschaft sei. Die Verhältnisse seien eher umgekehrt zu betrachten: «Die Gesellschaft ist es, die rebelliert; gegen die Verbrüderung, gegen die *Caritas*»⁴⁶. In den in «Die weißen Blätter» veröffentlichten Auszügen wurde die Befreiung der Galeerensklaven ausführlich besprochen, um Quijotes «Fanatismus der Freiheit»⁴⁷ besonders hervorzuheben, der ihn beinahe als Anarchist erscheinen lässt. Diese Charakterisierung entspricht wohl Balls eschatologisch-revolutionärer Perspektive, welche den politischen Anarchismus

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ André Suarès, *Don Quichote*, a.a.O., S. 38.

⁴⁷ Ebd., S. 42.



mit dem Reich-Gottes-Gedanken und der verborgenen Tradition eines Joachim von Fiore und Thomas Münzer vereint. «Es gibt keinen Gott außer in der Freiheit, wie es keine Freiheit gibt außer in Gott», heißt es in Balls Buch⁴⁸. Quijotes Handlungen drücken deshalb für Hugo Ball nicht die Narrheit des Helden aus, sondern entspringen vielmehr seiner Großmütigkeit und Freigebigkeit.

Ball wird 1920 mit der Ablegung der Generalbeichte in den Schoß der katholischen Kirche zurückkehren. Im Laufe seiner Suche nach neuen Orientierungsmustern wird er Zuflucht in der tausendjährigen Tradition der Kirche, vor allem in der Mystik, finden. Das Ziel seiner politisch-intellektuellen Bestrebungen verlegt er nun von der «neuen Internationale der religiösen Intelligenz»⁴⁹ außerhalb der historischen Kirche in die theologische Heiligkeitslehre. Davon legt das Buch *Byzantinisches Christentum* (1923) beredtes Zeugnis ab. In der literarischen Verarbeitung wird aus dem Dadaisten mit der Ritterrüstung aus glänzendem Papier der Kirchenpoet Laurentius Tenderenda (*Tenderenda der Phantast*, 1920, unvollendet), der in seinem donquijotisch-dadaistischen Bischofskostüm sich nun nach dem Segen der Kirche sehnt, denn er ist seiner avantgardistischen Experimente müde. Die Bezeichnung «Ritter aus Glanzpapier» weist zugleich auf die Vergeblichkeit von Quijotes anarchistisch gefärbtem Einzelgängertum gegen die herrschenden Verhältnisse hin: Die Kirche allein kann den Menschen das verheißene Heil bringen.

Der Autor nennt ihn [Tenderenda] einen Phantasten, er selbst nennt sich in seiner verstiegenen Weise «Kirchenpoet». Auch als «Ritter aus Glanzpapier» bezeichnet er sich, was auf den donquichotischen Aufzug hinweist, in dem Tenderenda bei Lebzeiten sich zu bewegen liebte. Er gesteht seiner Fröhlichkeit müde zu sein und erfleht sich den Segen des Himmels. [...] Die Wortspiele, Wunder und Abenteuer haben ihn müde gemacht. Er sehnt sich nach friedlicher Stille und nach lateinischer Abwesenheit⁵⁰.

Nach der *Kritik der deutschen Intelligenz* distanziert sich Ball deshalb zunehmend von seiner früheren, an Suarès angelehnten Deutung des sinnreichen Hidalgo als einen Heiligen, eine Auffassung, die auch von einem weiteren, von Ball sonst sehr geschätzten Autor, Miguel de Unamuno, geteilt wird. Der spanische Philosoph hatte in seinem Buch

⁴⁸ Hugo Ball, *Die Folgen der Reformation. Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, a.a.O., S. 140.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Hugo Ball, *Tenderenda der Phantast*, in Ders., *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, a.a.O., S. 410.



Das tragische Weltgefühl, das Ball in einer französischen Übersetzung las, Quijote in einem Atemzug mit Loyola und Johannes vom Kreuz genannt, denn seine *locura* sei als Antithese zu den Wertvorstellungen der Welt der «Narrheit des Kreuzes» gleichzusetzen. In einem Tagebucheintrag (22. Juni 1919), der seine ansonsten sehr positive Leseindrücke zu Unamunos Werk vermerkt, meldet Ball seine Bedenken zu einer solchen Interpretation des spanischen Junkers: «So sympathisch der Donquichotismus im Roman berührt, so führt er doch, als Religion betrachtet, zu travestierenden Folgerungen»⁵¹, weil die Opferbereitschaft eines Quijote oder sein Rittertum nicht für Askese oder Mystizismus verkannt werden können. «Das Kreuz ist eine Realität, keine Illusion»⁵². Hierin liegt der Unterschied zwischen Quijote und den oben erwähnten Heiligen: im Wahrheitsgehalt des katholischen Glaubens, der den individuellen Lebensläufen bei aller Widersprüchlichkeit eine hohe Form von Kohärenz und Authentizität verleiht. Am Vorbild der Heiligen will Ball nun sein Leben orientieren und gestalten, indem er dem mit Quijote verbundenen «Dilettantismus, dem Romantizismus, der Absurdität und Verzweiflung»⁵³ seiner früheren Jahre den Rücken kehrt. Doch heißt es kein endgültiger Abschied vom Hidalgo. Noch einige Monate vor seinem Tod vergleicht sich Hugo Ball in einem Brief an Hermann Hesse erneut mit Don Quijote und verweist dabei auf dessen unzeitgemäße Haltung der Faktizität der Dinge gegenüber: «Wir sollten gleich dem edlen Ritter von der Mancha nie vergessen, daß es einzig wichtig ist, Contenance zu bewahren und auf lächerlicher Mähre aufrecht, sehr gerade, Brust heraus, zu sitzen, immer die Nase zehn Ellen hoch über dem Gestank»⁵⁴.

Sowohl Balls mittelalterliche Heiligen, Asketen und Mystiker, die ein durch Verzicht, Sühne, Demut und Liebe zu den Ärmsten der Welt gezeichnetes Leben führten, als auch Hennings' schelmische, durch die Welt streunende Heldinnen verkörpern das Ideal eines utopischen (Anti-)Heldentums, das sich von den gängigen Vorstellungen des überwiegend nationalistisch geprägten zeitgenössischen Deutschlands deutlich abhebt. Den damit verbundenen Entwurf eines neuen, antimilitaristischen, antipreußischen und antiprotestantischen Heldenbegriffs hat Hugo Ball in seinem bis heute wenig beachteten Buch *Byzantinisches Christentum*, im Tagebuch *Flucht aus der Zeit* und vor allem in *Die Folgen der Reformation* vielfach thematisiert und dabei eine äußerst scharfe Kritik an einengenden Vorstellungen nationaler Zugehörigkeit und an dem durch die Reformation legitimierten Obrigkeitsstaat geübt.

⁵¹ Hugo Ball, *Flucht aus der Zeit*, a.a.O., S. 257.

⁵² Ebd., S. 258.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Hugo Ball, *Briefe 1904-1927*, a.a.O., Bd. I, Br. 738, S. 432.



Mit seiner edel-komischen Unzeitgemäßheit verkörpert Quijote deshalb die Einstellung *Hugo Balls und Emmy Hennings*⁵⁵, die durch eine kompromisslose Ablehnung bürgerlicher Verhaltensnormen und nationalistischer Zugehörigkeitsvorstellungen sowie durch eine nomadische Lebensführung gekennzeichnet ist. Nicht von ungefähr konnte Friedrich Fuchs in seinem, im Dezember 1927 verfassten Nachruf auf den vor wenigen Monaten verstorbenen «Hochland»-Mitarbeiterkollegen Hugo Ball den Schriftsteller abermals mit Don Quijote vergleichen und dabei den zentralen poetologischen Begriff der Verwandlung mit dem damit verbundenen, vom Schriftstellerpaar sehr beliebten Bild des Schmetterlings aufgreifen: «Ich sah ein Bild von ihm, wenige Tage vor seinem Tode aufgenommen: halb Quichote, halb Heiliger; der Heilige aus dem Don Quichote hervorbrechend wie der Schmetterling aus dem absonderlichen Gespinst der Puppe»⁵⁵.

⁵⁵ Friedrich Fuchs, *In memoriam Hugo Ball*, in «Hochland», 25 (Dezember 1927), S. 289-292, hier 292.

