

***Tenderenda der Phantast:* Ein Roman, der zum Theater des Geistes wird**

Lidiia ASTAPENKO
Universität Pisa, Italien
lidiia.astapenko@phd.unipi.it

Abstract: This article explores Hugo Ball's novel *Tenderenda der Phantast* as an intermedial text, written between 1914 and 1920, in a period marked by the First World War, exile in Switzerland, and Dada performances at the Cabaret Voltaire and Galerie Dada. The novel embodies the essential components of a total artwork — text, music, dance, and painting — translated into language and recombined in an experimental structure. Fragmentary in form and hybrid in genre, *Tenderenda* consists of prose, hymns, sound poetry, dialogues, and stage-like directions, which together create a performative textuality. Through these devices, the work not only destabilises silent reading processes but also simulates a “theatre of the mind,” where the reader is invited to re-stage a synaesthetic performance.

Central motifs such as dance, musicality, grotesque imagery, and the leitmotif of death evoke the structure of a *Totentanz*. By examining its multimedia strategies and its tension between chaos and order, I argue that Ball's text can be read as a literary *Gesamtkunstwerk*, which transforms language into a “magical complex image” and redefines the act of reading as an imaginative performance. In this way, *Tenderenda* reshapes perception and thought, pointing toward the possibility of cultural renewal and broader social transformation.

Keywords: *Hugo Ball, Dada, Tenderenda der Phantast, Totentanz, Gesamtkunstwerk, multimediality, sound poetry, avant-garde.*

Einleitung – Der Text und seine Geschichte

In *Tenderenda der Phantast* ist es Hugo Ball (1886-1927) in besonderer Weise gelungen, die kühnsten Prinzipien seiner Poetik, die er sonst meist nur theoretisch formulierte, literarisch zu realisieren.

Nach vergeblichen Versuchen des Autors, das Werk zu veröffentlichen (Ball 2003a: 371, 375), erschien die erste Auflage erst 1967 posthum – vierzig Jahre nach seinem Tod und fast zwanzig Jahre nach dem Tod seiner Ehefrau Emmy Hennings, die die Veröffentlichung ausdrücklich untersagt hatte (Ball 2023: 518-519). Die von seiner Stieftochter Annemarie Schütt-Hennings herausgegebene Edition weicht in einigen Punkten von überlieferten Typoskripten ab (Ball 1999: 101). Spätere Ausgaben und Übersetzungen in andere Sprachen wiederholen größtenteils die Struktur dieser Erstauflage. Teilweise fügen sie weitere Texte hinzu, die im selben Zeitraum entstanden und in Themen, Figuren, Stil und Komposition verwandt sind. Diese erscheinen jedoch in unterschiedlicher Reihenfolge und Zusammensetzung. Es

bleibt daher fraglich, ob der veröffentlichte Text tatsächlich der von Ball intendierten Form entspricht.

Erst mit dem Erscheinen des Bandes *Erzählende Prosa* (herausgegeben von Eckhard Faul, 2023), das *Tenderenda* enthält, lässt sich das Ausmaß des noch zu erforschenden Materials ermessen. Diese Komplexität des Textes wird heute umso deutlicher, da über das 2013 eingerichtete Portal <https://www.e-manuscripta.ch/> einige Manuskripte Balls aus der Schweizerischen Bibliothek online zugänglich sind. Die Vielzahl (nicht weniger als 22) überlieferter Manuskripte und Typoskripte sowie der umfangreiche kritische Apparat mit abweichenden Varianten und Lesarten machen deutlich, dass keine heutige Fassung als endgültig gelten kann.

Die Struktur dieser jüngsten Edition umfasst fünfzehn Kapitel, die – durch Leerzeilen markiert – in drei Teile gegliedert sind:

- I. Aufstieg des Sehers
- II. Das Karussellpferd Johann
- III. Der Untergang des Machentanz
- IV. Die roten Himmel
- V. Satanopolis

- VI. Grand Hotel Metaphysik
- VII. Bulbos Gebet und der gebratene Dichter
- VIII. Hymnus 1
- IX. Hymnus 2

- X. Der Verwesungsdirigent
- XI. jolifanto bamblo
- XII. Hymnus 3
- XIII. Laurentius Tenderenda
- XIV. baubo sbugi ninga
- XV. Herr und Frau Goldkopf (Ball 2023: 159)

Außerdem sind in der Edition von 2023 folgende „ausgeschiedene Texte“ enthalten: die Gedichte *Pulzinell meiner Nächte* und *Lied für ein Kind*, der Prosatext *Der betende Hund*, eine als Kapitelüberschrift wirkende Notiz mit dem Titel *Der zweite Teil* sowie die Lautpoesie *bfirr bfirr*.

Der in der Edition dokumentierte Abschnitt *Der zweite Teil* zeigt eine andere Reihenfolge der Texte:

Darinnen die drei Abenteuer begriffen sind: von dem Journalisten, der in die große Höllenstadt Satanopolis gerät und geschunden wird. Hat sich allerlei Unfug und Schmähung des mystischen Ordens lassen zu schulden kommen. Secundo: Von dem gar fröhlichen Verwesungsdirigenten und seinem Famulo, die einen Viehhändler begraben und dabei in Streit geraten mit den verwilderten Dichtern. Tertio: die liebliche Legende von der Geburt des Geisterfürsten Plimplaplasko. Das Ganze eröffnet mit einem Begrüßungssermon. (Ball 2023: 245).

Daraus ergibt sich, dass *Satanopolis* (gegenwärtig im ersten Teil), *Der Verwesungsdirigent* (im dritten Teil) und *Grand Hotel Metaphysik* (in der Fassung 2023 als erstes Kapitel des zweiten Teils platziert) zusammengehören. Dieser Abschnitt soll zudem mit einem „Begrüßungssermon“ eröffnet werden.

Dieser könnte – dem Hinweis in der Kapitelüberschrift zufolge – mit der Lautpoesie *jolifanto bamblo* identifiziert werden, die Hugo Ball in seinem berühmten Bischofskostüm performte und dabei den liturgischen Vortragston für sich entdeckte (Ball 2018: 90-91).

Der zweite Teil des Romans wird durch einen Text eröffnet, der eine deutliche Begrüßungsfunktion erfüllt und eine ausgeprägt klanglich-musikalische Dimension besitzt. Er fungiert gleichsam als Einladung an den Leser-Hörer, durch magische Gesänge in die Abenteuerwelt der Romanfiguren einzutreten. Die fehlende Interpunktion am Ende der Beschreibung deutet darauf hin, dass diese Angabe möglicherweise unvollständig oder nicht endgültig ist. Aufgrund ihrer späten Datierung (1919-1920), also gegen Ende der Arbeit an diesem Text, könnte sie jedoch als ein wichtiger Hinweis für die beabsichtigte Kapitelabfolge und die Bedeutung der Musik im Werk dienen.

Tenderenda der Phantast ist in einem relativ langen Zeitraum (von 1914 bis 1920), entstanden (Ball 2018: 105, 227), der viele entscheidende Stationen im Leben des Autors umfasst: seinen Abschied vom Theater, die Flucht in die neutrale Schweiz während des Ersten Weltkrieges, die Arbeit in einer Varietétruppe, die intensive Auseinandersetzung mit Bakunin und dem Anarchismus, die Entstehung der Dada-Bewegung und ihre spätere Ablehnung, seine politische Arbeit als Zeitungsredakteur sowie schließlich die ersten deutlichen Anzeichen einer Annäherung an den Katholizismus. Es ist daher verständlich, dass – beginnend mit Emmy Hennings, die von einer „dichterischen Übertragung des Geschehens und Erlebens“ (Ball-Hennings 1990: 93) spricht – sowohl die Verarbeitung autobiographischer Ereignisse als auch die Auseinandersetzung mit historischen Geschehnissen, wie etwa dem Ersten Weltkrieg, in der Forschungsliteratur stark präsent sind. Rechner-Zimmermann (Rechner-Zimmermann 1992a), der wir bis heute die umfassendste und detaillierteste Analyse verdanken, kontextualisiert den Text im kulturgeschichtlichen Rahmen der Jahre 1914 bis 1920 und interpretiert ihn als „phantastische Autobiographie“ des Autors. Hohendahl (Hohendahl 1968: 456-463), Knüfermann (Knüfermann 1975: 529-534), Prawer (Prawer 1971: 204-223), und Koch-Didier (Koch-Didier 2015: 21-38) befassen sich mit verschiedenen intertextuellen sowie zeit- und literaturgeschichtlichen Anspielungen in einigen Kapiteln des *Tenderenda*.

Im Rahmen der Forschungslage lassen sich weitere Ansätze zur Deutung dieses komplexen Textes feststellen. Wild (Wild 1979) verzichtet darauf, den Text mit biographischen oder historischen Elementen zu verknüpfen, und bevorzugt eine formal-stilistische Analyse, in deren Rahmen er semantische Paradigmen herausarbeitet. Dabei betont er, wie auch dreißig Jahre später Tkaczyk (Tkaczyk 2013: 137-152), die Bedeutung der Parodie, was zu Balls „Strategie“ gehört. Backa (Backa 1987) identifiziert dagegen stärker Elemente der „Legende“ und untersucht die religiösen Motive. Ruf (Ruf 2012) seinerseits erkennt in Balls Werk eine ästhetische Provokation, die sich durch einen radikalen Skeptizismus verwirklicht.

In den letzten dreißig Jahren haben einige Forscher den performativen und multimedialen Charakter des *Tenderenda* hervorgehoben. Omlor (Omlor 2010) und White vergleichen das Werk mit einem Gesamtkunstwerk; White (White 1998) und Faul (Ball 2023: 516-538) wiederum schlagen vor, Balls Werk

wie ein Musikstück zu sehen. Von besonderem Interesse sind auch die Versuche, den multimedialen Charakter des Werkes durch editorische Entscheidungen zu betonen. Zum Beispiel wird der Text in der amerikanischen Übersetzung mit Zeichnungen des zeitgenössischen Künstlers Jonathan Hammer kombiniert (Ball 2002). Zudem entstanden seit dem Jahr 2000 drei Hörspiele, zwei von deutschen und eines von einem Schweizer Radiosender produziert (Ball 2023: 391-392).

Ziel dieses Artikels ist es, durch eine philologische Analyse aufzuzeigen, dass multimediale Komponenten – klangliche, visuelle und bewegungsbezogene – bereits im Text selbst angelegt sind. Angesichts der zahlreichen Unsicherheiten – die vermutlich bereits beim Autor selbst bestanden, wie die Vielzahl von Manuskripten mit unterschiedlichen Kapitelabfolgen sowie variierender Einbeziehung einzelner Kapitel (Ball 2023: 383-394) nahelegt – ist die Analyse dieses „magischen Schreins“ (Ball 2018: 227) schwierig. Ein möglicher Zugang besteht darin, die im Text enthaltenen multimedialen Motive zu berücksichtigen, die sich über mehrere Kapitel hinweg wiederfinden, auch wenn sich die eigentliche Intention des Autors in Bezug auf die Gesamtstruktur derzeit nicht eindeutig erschließen lässt.

Roman auf synästhetischer Bühne

Der knapp hundert Seiten umfassende Text Balls *Tenderenda der Phantast* setzt sich aus heterogenen Kapiteln zusammen, die auf den ersten Blick keiner offensichtlichen Logik folgen. In einem Brief bezeichnete Ball diese als „Bruchteile aus einem satirisch-phantastisch-pamphletistisch-mystischen Roman“ (Ball 2003a: 111) und verweist auch im Tagebuch mehrfach auf die Gattungsbezeichnung „Roman“ (Ball 2018: 37, 121, 201). Das *Kindlers Literatur Lexikon* hält fest: „Weder Umfang noch Aufbau des Textes entsprechen der von Hugo Ball selbst im Untertitel vorgeschlagenen Gattungsbezeichnung, die dennoch als gestrenger Hinweis auf eine zusammenhängende Lektüre zu lesen ist“ (Ammer 1989: 106).

Balls Wahl dieser Gattungsbezeichnung lässt sich nur vor dem Hintergrund seiner Distanz zur zeitgenössischen Literatur verstehen. In den Tagebuchaufzeichnungen schätzt er sie als „problematisch“ ein, da sie „am Schreibtische erklügelt und für die Brille des Sammlers, statt für die Ohren lebendiger Menschen gefertigt ist“ (Ball 2018: 71). Besonders kritisch sieht Ball das Genre des Romans, das er nicht mehr lesen kann. Dieses Genre betrachtet er als „eine übervölkerte, abführende Kunstform“, der er „keinen Geschmack abzugewinnen“ (Ball 2018: 165) vermochte und „wo alles doch Schein bleibt...“ (Ball 2018: 110). Ball, sich der Notwendigkeit einer sprachlichen Revolution durch die Literatur bewusst, versucht daher in seinem „phantastischen Roman“ „eine magisch-anarchische Welt, eine gesetzlose und darum verzauberte Welt bis zur Absurdität zu entfalten“ (Ball 2018: 126).

Vor diesem Hintergrund wird *Tenderenda* als Versuch einer eigenen literarischen Form lesbar. Der Text ist in „kleine Abschnitte von je vier bis fünf Seiten“ (Ball 2018: 37), gegliedert, die eine programmatisch anarchische Sequenz von etwa fünfzehn bis zwanzig Kapiteln bilden und durch eine assoziativ-onirische Logik miteinander verbunden sind (White 1998: 139). Die Kapitel selbst

sind formal disparat: Prosa, traditionelle Gedichte und Lautpoesie, Hymnen, Dialoge sowie assoziative Textfolgen. Charakteristisch ist der Einsatz von Einleitungstexten, die jeder Einheit vorausgehen. Zunächst können sie in ihrer Form an barocke Romane erinnern (Koch-Didier 2015: 23), in ihrer Funktion jedoch vielmehr an Regieanweisungen denken lassen, ein Verfahren, das den Text in besonderem Maße für die öffentliche Rezitation prädestiniert (White 1998: 141). Dadurch wird zu Beginn des *Hymnus I* die Melodie und der Modus angegeben, in denen der Text des Hymnus vorgetragen werden soll: „Zu sagen ist nicht mehr. Vielleicht, daß etwas noch gesungen werden kann“ (Ball 2023: 201). In der Didaskalia zu dem Kapitel, das das Lautgedicht *jolifanto bambli ô falli bamblo* enthält, ist hingegen die musikalische Begleitung für dieses Stück vermerkt: „Die Hauskapelle huldigte ihrem Tragöden mit einer diskret gruppierten Gong- und Negertrommel-Begleitung“ (Ball 2023: 215).

Diese Theatralität ist keineswegs zufällig. Ball findet einen eigenen Weg zur Gestaltung seines Werkes, indem er mehrere Kapitel des Romans auf der Bühne des Cabaret Voltaire und der Galerie Dada vorträgt. Somit praktiziert er eine Vorform der Technik des *écriture scénique*, die das Bühnengeschehen parallel zum Schreibprozess entfaltet. Dadurch wird die Rezeption jener Gattung, die traditionell still und innerlich vollzogen wird – des Romans –, zu einem klanglichen Ereignis. Zugleich ermöglicht dies dem Autor, die Qualität seines experimentellen Werks zu erproben und einzuschätzen (Ball 2018: 71).

O vous, messeigneurs et mes dames,
Qui contemplez ceste peinture,
Plaise vous prier pour les âmes
De ceulx qui sont en sepulture. (Ball 2023: 160)

Mit diesem französischen Epigraph eröffnet *Tenderenda der Phantast* sein enigmatisches Spiel und kündigt das zentrale Thema des Werks an. Zunächst ist das Reimschema der alternierenden Paarreime hervorzuheben, typisch für die französische mittelalterliche Lyrik, das zwei semantisch prägnante Lexeme hervorhebt: *peinture* (Bild) und *sepulture* (Grab). Ball wendet sich – in einer beinahe theatralischen Anrede „messeigneurs et mes dames“ (Ball 2023: 160) – an ein Publikum, das nicht nur lesen, sondern ebenso schauen soll: ein Bild, in dem sich eine Totenlandschaft entfaltet. Hinzu tritt die Aufforderung, für die Seelen der Verstorbenen zu beten – ein Motiv, das in einigen Kapiteln wiederkehrt, die religiös geprägten Hymnen darstellen und damit eine liturgisch-musikalische Dimension in das Gesamtgefüge des Werks einführen.

Das Gedicht, entnommen aus Rémy de Gourmonts *Le Latin Mystique. Les Poètes de l'Antiphonaire et la Symbolique au moyen âge* und dort Bernhard von Clairvaux zugeschrieben, zitiert Ball in seinem Tagebuch am 21. Juli 1920 und fährt mit folgenden Versen fort:

De mort n'eschappe créature
Allez, venez, après mourez,
Ceste vie c'y bien petit dure,
Faictes bien et le trouverez. (Ball 2018: 230)

In dieser Strophe, abwesend in *Tenderenda*, aber anwesend im Tagebuch *Die Flucht aus der Zeit*, das teilweise als Kommentar gelten kann (Ball-Hennings 1991: 61), wird das zentrale Leitmotiv des Textes angekündigt – der Tod. Dieses Lexem erscheint im relativ kurzen Text Balls ganze sechzehn Mal und bildet damit den thematischen Kern des Werkes. Der Zuschauer-Leser wird hier eingeladen, ein Bild zu betrachten – oder, wie sich zeigen wird, eine Abfolge von Bild-Kapiteln, die sich zu einem großen Tableau des Großen Sterbens zusammensetzen.

In seinem Tagebuch *Die Flucht aus der Zeit* bemerkt Ball, Bernhard von Clairvaux habe hier „seine eigene Grabschrift“ verfasst (Ball 2018: 230). Tatsächlich stammen die Verse jedoch aus der *La Grande Danse Macabre des hommes et des femmes* veröffentlicht 1862 in Paris (Ball 2023: 411). Auf Seite 46 findet sich die Überschrift „L’acteur“ – eine Sprecherangabe, die den auftretenden Orator innerhalb der narrativen Struktur kennzeichnet und eine theatralische Dimension erschafft (La grande danse macabre 1862: 46).

Auf den Titelblättern zahlreicher Ausgaben von *La Grande Danse Macabre des hommes et des femmes* aus dem 17. und 18. Jahrhundert ist ein Quartett von vier Skeletten dargestellt, die verschiedene Musikinstrumente – Dudelsack, Orgel, Harfe und Blasinstrument mit Tamburin – spielen und so ein „Orchester des Todes“ bilden (*La grande danse macabre* 1641: Umschlag). Man kann sich eine solche Musik vorstellen – ein wahres Grauen, doch genau so präsentiert sich die Welt, erfüllt von Tod und Sterben.

Bereits im Epigraph werden somit das zentrale Thema und der multimediale Charakter *Tenderendas* deutlich vorgezeichnet. Dass der Text nicht nur literarisch, sondern auch musikalisch und performativ gedacht ist, zeigt zudem der Entwurf für das Programmblatt zu einem Dadaisten-Abend um 1921/22, auf dem sich die Ankündigung findet: „Tenderenda liest seinen Roman ‚Der Phantast‘“ mit dem Untertitel „Sechzehn Gesänge und Gänge durchs Totenreich“¹, der“ zugleich Assoziationen an die Simultanbühne hervorruft. Die hier beschriebene Theatralität verweist bereits auf die enge Verbindung von Klang, Tanz und Bild, die im Folgenden eingehender untersucht werden.

Musik des Romans

Von den fünfzehn Kapiteln, die die „Vulgata“-Version des Romans bilden, ist etwa ein Drittel in Versform verfasst: es handelt sich um Gedichte verschiedener Typen sowie um Hymnen. Auch unter den fünf ausgeschiedenen Texten finden sich drei poetische Stücke. Auch die meisten Prosa Kapitel enthalten poetische Einsprengsel – Zaubersprüche, Gebete und Kinderreime. Zu beachten ist, dass die Lautgedichte nicht jene Titel tragen, die ihnen in anderen Editionen gewöhnlich beigelegt wurden: So erscheint das Gedicht mit den Anfangsworten *jolifanto bamblo ô falli bamblo* nicht unter den Titeln *Zug der Elefanten* oder *Elefanten-Karawane* (Ball 2007: 68, 220), ebenso wenig *baubo sbugi ninga gloffa* unter *Katzen und Pfauen* (Ball 2007: 70, 222).

¹ Das Typoskript ist unter <https://www.e-manuscripta.ch/> einsehbar (eingesehen am 26.08.2025 unter <https://www.e-manuscripta.ch/snl/content/titleinfo/2335847>).

Die in den ausgeschiedenen Texten enthaltenen Gedichte tragen die Titel *Pulzinell meiner Nächte* und *Lied für ein Kind*. Zahlreiche Typoskripte des Romans (Ball 2023: 383-388) verzeichnen jedoch abweichende Titel, die jeweils der ersten Verszeile entnommen sind: *Der Schlaf, unser Schlaf ist ausgestorben* und *Lass uns gehen wie der Mond*². Dies deutet darauf hin, dass das formale Element – Klang und Rhythmus der Dichtung – gegenüber der semantischen Ebene vorrangig ist, sodass die Sinnbildung im Roman nicht durch rationale Kohärenz entsteht, sondern durch die synästhetische Erfahrung der Wahrnehmung des Gesamtwerks.

In Balls Werk zeigen sich unterschiedliche Formen von Musikalität und klanglicher Gestaltung. 1914, im Jahr, in dem Ball jene kürzen Texte zu verfassen begann, die später *Tenderenda* bilden sollten, notierte er in seinem Tagebuch: „Europa malt, musiziert und dichtet in einer neuen Weise“ (Ball 2018: 15). Im Roman selbst lassen sich Anklänge an moderne künstlerische Bewegungen erkennen.

So weist etwa das Gedicht *Lass uns gehen wie der Mond* eine romantische Färbung auf, die an Texte Eichendorffs oder Mörikes erinnern kann, die von Hugo Wolf (1860-1903) vertont wurden. Das Lautgedicht *jolifanto bamblo ô falli bamblo* könnte in Anlehnung an Debussys *Children's Corner Suite* (1906-1908), insbesondere *Jimbo's Lullaby*, entstanden sein, das Debussy seiner 1905 geborenen Tochter widmete (White 1999: 79) oder aber an Strawinskys *Pribaoutki*, da dieser sich zur gleichen Zeit wie Ball häufig in der Schweiz aufhielt. Das Text-Konzert *Ein Krippenspiel. Bruitistisch* von Ball, das kurz zuvor entstanden war, stellt möglicherweise einen Ursprung der Lautgedichte dar. Nach Marieta di Monaco hingegen geht das Gedicht auf ein arabisches Lied zurück, das von Jan Martin Ephraim, dem Besitzer der „Meierei“, gesungen wurde – jenem Lokal, das später zum Cabaret Voltaire wurde.

Tra – batscha – la muchere
 Trab a – tscha – Bo – no
 Maga – more – maga guerre
 Maga mo – re – ta – no o o
 umba – umba – um – umba! (Ball 2007: 220)

Dagegen erinnern *baubo sbugi ninga gloffa* und *bfirr bfirr*, die Assonanzen auf *a* und *i* enthalten, an den spielerischen Gestus des *Cake-Walk* (1906-1908) von Debussy (White 1999: 79-99). Diese starke Präsenz von Tönen unterschiedlichster Art erzeugt eine Art „Katzenmusik“, wie es der Roman selbst in der Überschrift zum poetischen Kapitel *Die roten Himmel* bezeichnet (Ball 2023: 179).

Hervorzuheben ist die wiederholte Verwendung der Zahl drei: Der Text ist in drei Teile gegliedert; er enthält drei Hymnen (*Hymnus 1, Hymnus 2, Hymnus 3*), drei Lautgedichte (*jolifanto bamblo, baubo sbugi ninga, bfirr bfirr*) sowie drei poetische Kompositionen klassischerer Struktur (*Die roten Himmel, Pulzinell meiner Nächte, Lied für ein Kind*). Diese Dreiteilung lässt

² Typoskripte mit alternativen Kapiteltiteln sind unter <https://www.e-manuscripta.ch/> einsehbar (eingesehen am 26.08.2025 unter <https://www.e-manuscripta.ch/search/quick?query=tenderenda>).

sich im Hinblick auf den symbolischen Wert der Zahl drei in verschiedenen Traditionen deuten: in der christlichen Tradition, wo sie die Trinität bezeichnet, ebenso wie im Hinduismus. Hinzu kommt, dass die Zahl drei auf eine spezifische rezitative Struktur verweist, bei der ein bestimmtes Formelement dreimal wiederholt erscheint und dadurch besondere Eindringlichkeit gewinnt.

Wahrscheinlich die ungewöhnlichste Textform des Romans – neben den Lautgedichten – stellen die Hymnen dar. Nach White sind die Hymnen durch Balls Lektüre des *Saurapurāṇa* inspiriert, eines hinduistischen Textes aus der Śiva-Tradition, in dem er „das völlig Neue höchster Unwirklichkeit“ fand (White 1995: 104); zahlreiche Zitate und Anspielungen darauf finden sich sowohl in seinem Tagebuch *Flucht aus der Zeit* als auch im Roman *Tenderenda*. Die Hymnen, die im *Saurapurāṇa* in großer Zahl enthalten sind, werden bei rituellen Handlungen rezitiert (Ball 2023: 450). Rechner-Zimmermann sieht darin dagegen „dadaistische Satanismen“, die in der literarischen Tradition von Baudelaire, Poe, Wilde, Huysmans und möglicherweise Carduccis *Inno a Satana* stehen (Rechner-Zimmermann 1992b: 114-129).

In der Überschrift zum ersten Hymnus heißt es, dass er „gesungen werden kann“ und „der Hymnus beginnt mit militärischen Reminiszenzen und schließt mit einer Anrufung Salomos, jenes großen Magiers, der sich tröstete, indem er die ägyptische Königtochter an sein Herz zog. Die ägyptische Königtochter ist die Magie“ (Ball 2023: 201). Man kann sich vorstellen, dass der Beginn des Hymnus in der Art eines Militärmarsches deklamiert werden konnte, etwa vergleichbar mit dem Antikriegsgedicht *Totentanz 1916*, das Emmy Hennings nach der Melodie des Dessauer Marschs vortrug (Ball 2007: 205). Gegen Ende hingegen lässt sich ein leiserer und seelenvollerer, zugleich aber auch geheimnisvoller Ton annehmen, da „Königtochter“ hier mit der Magie gleichgesetzt wird (Ball 2023: 201). Einen noch besseren Eindruck vom akustischen Ton bekommt man im Kapitel *Die gnostische Magie* aus *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben*:

Der gesamte Gottesdienst ist Magie [...]. Die eigentliche Mysterienfeier besteht in einer Abfolge unerklärlich erhebender Prozeduren. [...] Laternen und Lichter in leuchtender Symmetrie; ein primitives Gemisch von Tier- und von Kinderlauten; eine Musik, die in längst verschollenen Kadenzen schwingt: all dies erschüttert die Seele und erinnert sie an ihre Urheimat. (Ball 2011: 121)

Die Hymnen besitzen einen parodisch-blasphemischen Charakter und spielen ein verwirrendes Versteckspiel mit den Namen des gepriesenen Gottes (Rechner-Zimmermann 1992b: 119). Der erste Hymnus stellt Gott durch die anaphorische, fortwährende Anrufung „Du“ mit jeweils unterschiedlichen Zuschreibungen dar, was stilistisch an biblische Hymnen erinnert. Die Versifikation ist frei; der Text ist reich an Binnenreimen (Katzen – Fratzen, Topf – Kopf, Kugel – Gugel, Salvarsäne – Gashähne), an Homoioteleuta (Der Allmächtige bist du, Allnächte, Prächte...) sowie an zahlreichen Assonanzen (“...im toten und lebenden **Reiche raget dein Bleichhals** und **saust deine Speiche**“, Du magisch Quadrat, **jetzt ist es zu spat**). Zahlreiche Antithesen (tote und lebende Reiche, Oben und Unten, Rechtsum und Linksum, Geradaus, Kehrteuch und Haltwerda), Oxymora (Der Auferstandene bist du, der

überwunden war) und neologische Wortkomposita (Allnächtiqe, Haltwerda, Eisengockel) erzeugen eine Atmosphäre der Verwirrung, die den Leser zwischen dem Sakralen und dem Profanen, zwischen dem Heiligen und dem Satanischen, zwischen „Vernunft und Unvernunft“ oszillieren lässt (Ball 2023: 203-204).

Diese „Satanparfümerie“ (Ball 2023: 225) setzt sich im zweiten Hymnus fort, in dem sich „aus der Buffonade eine Litanei loslöst. Die liturgischen Formeln nehmen überhand“ (Ball 2023: 205). In diesem Kapitel verschiebt sich die Perspektive: Während im ersten Hymnus die zweite Person Singular mit der Anrede „du“ dominiert, wird Gott nun in der dritten Person bezeichnet, eingeführt durch die anaphorische Wiederholung von „Der“: „Der unsere Ehrenjungfrauen beiseite schob“, „Der unsere Mondkälber auf die Straßen warf“, „Der aufschrie mit den Stimmen von zehntausend Wechselbälgern“ (Ball 2023: 207). Diese Verschiebung von der direkten Anrede zur distanzierten Beschreibung markiert die Abwesenheit Gottes. Parallel dazu gewinnt die erste Person Plural („wir“) zunehmend an Bedeutung. Während sie im ersten Hymnus nur in einer Zeile erscheint: „So sahen wir dich, so hielten wir dich“ (Ball 2023: 203), tritt sie im zweiten weitaus stärker hervor: „grüßen wir dich“ (zweimal), „einen großen Tanz führen wir...“, „unsere alldeutschen Knotenstöcke schwingen wir...“, „darum bitten wir dich“ (Ball 2023: 207). Damit wird eine kollektive Stimme etabliert, die nicht nur die im Text handelnde Gemeinschaft umfasst, sondern auch den Leser beziehungsweise Hörer in diese gesungene Messe einbezieht. Zugleich tritt das Kollektiv auch durch Imperative in Erscheinung, die ihm eine aktivere Rolle verleihen: „lege den Ring deiner Allmacht uns in die Nase“, „zähme du unsere Herrlichkeit“, „erlöse uns“, „führe uns weg“ (Ball 2023: 207). Diese Entwicklung kulminiert in den letzten drei Strophen, die von der Anapher „Höre auf“ getragen werden und Gott selbst befehlen, aufzuhören: „zu klappern mit... den... gewaltigen Trommeln“, „unsere Wärme zu stören“ und „Gespenster uns... zu setzen“ (Ball 2023: 207).

Der dritte Hymnus nimmt demgegenüber einen intimeren Charakter an und wird von der Figur Tenderenda gesprochen, die auch im ersten Hymnus sowie in den Kapiteln *Satanopolis* und *Laurentius Tenderenda* auftritt. In der Überschrift zum Kapitel heißt es: „Er sagt sich die Verse in tristen Stunden zu seiner Erbauung vor“, ergriffen von großem ‚Heimweh‘“ (Ball 2023: 219). Dieser letzte Hymnus erscheint noch unregelmäßiger als die beiden vorangehenden: Binnenreime fehlen, die Strophen sind von unterschiedlicher Länge, und zudem ist dies der einzige Hymnus, der in mehrere, durch Leerzeilen voneinander getrennte Teile gegliedert ist, die jeweils eine unterschiedliche Zeilenzahl aufweisen. Bemerkenswert an diesem Hymnus ist das Nebeneinander zweier sprachlicher Ebenen. Einerseits finden sich Verse, die mit „Du“ beginnen und die Verbrechen Gottes beschreiben: „Du lässtest die Tiere in uns erscheinen“, „Du heftest uns an den klingenden Magierorden“, „Du schließt uns an die Gestirne an“ (Ball 2023: 221). Andererseits stehen dazu Passagen, in denen das „wir“ in wechselnden Gestalten auftritt:

Wir Zackentrompete, flatternd im Kristallwind,
Wir tragischer Pfau, zerbrechend auf allen Stufen,
Wir Fratzenschneider, im Feuermantel tanzend ums Wasserfaß. (Ball 2023: 221)

Auf diese Weise entsteht der Eindruck einer allmählichen Verschmelzung zwischen den Betenden und Gott. Nach der parodischen Verhöhnung im ersten Hymnus und den fordernden Imperativen des zweiten Hymnus kommt es nun zu einer Annäherung und Überlagerung beider Stimmen. Gegen Ende des Kapitels wird aufgezählt, was aufgegeben wird: „Blatt, Tinte, Schreibzeug und Zigarette“ (Ball 2023: 222). Diese Gegenstände erinnern zugleich an die Attribute des Schriftstellers und verweisen auf die poetische Dimension des Textes. In der Formel „Kleinlaut folgen wir dir“ (Ball 2023: 222) artikuliert sich ein stilles Sich-Ergeben und die Bereitschaft, Gott zu folgen.

Die drei Hymnen lassen sich somit als eine Entwicklung lesen, die von der buffonesken Verhöhnung über eine litaneiartige Anrufung bis hin zum unartikulierten Murmeln einer demütigen vor Gott Figur reicht, die sich halblaut selbst zu trösten versucht.

Tenderenda als Totentanz

Das Motiv des Tanzes durchdringt den Roman in bemerkenswerter Tiefe. Das Lemma „Tanz“ erscheint nicht weniger als vierzig Mal in rezehten Kapiteln des Werkes.

Die Tanzthematik tritt zunächst in den Didaskalien hervor, etwa im Kapitel *Grand Hotel Metaphysik*:

Die Geburt des Dadaismus. Mulche-Mulche, die Quintessenz der Phantastik, gebiert den jungen Herrn Fötus, hoch oben in jenem Bereich, der von Musik, Tanz, Torheit und göttlicher Familiarität umgeben, sich klärllich genug vom Gegenteil abhebt. (Ball 2023: 189)

und *Hymnus 3*:

Der Narrentanz dieses Büchleins wird ihm aufgeopfert: ›Wir Fratzenschneider, im Feuermantel tanzend ums Wasserfaß. (Ball 2023: 219)

Schließlich erscheint der Tanz auch innerhalb der narrativen Struktur selbst. Im Kapitel *Satanopolis* wird der Angriff auf den Journalisten Lilienstein beschrieben: „Und man beriet, ob man das Haus, das Lilienstein mit dem Kneifer besetzt hielt, durch Tanz einäschern oder aber von Flöhen und Wanzen verzehren lassen sollte.“ (Ball 2023: 185). Noch deutlicher wird die Funktion des Tanzes im Kapitel *Bulbos Gebet und der gebratene Dichter*, wo eine Schlacht geschildert wird, in der Gott gegen den Tod tanzt (Ball 2023: 195-199).

Der Tanz ist keineswegs als ornamentales Motiv aufzufassen, sondern entspringt aus dem Innersten, als Handlung, als Gebet oder gar als Waffe Seine zentrale Stellung wird zudem durch zahlreiche Komposita belegt, sowohl durch existierende als auch durch neologistische Wortbildungen: Machetanz, Narrentanz, Veitstanz, Totentanze, Tanzplatz, Tanzbein, Seiltänzerereien, himmelstänzerisch. Dies verdeutlicht, dass der Tanz nach Ball Bestandteil des menschlichen Daseins schlechthin ist. Und wie Erdmutter Wenzel White in ihrem Artikel „Von Seepferdchen und Flugfischen. Hugo Ball und der Tanz“ darlegt, „der Gedanke, dass der Mensch ein tanzendes Wesen sei und der Tanz eine

direkte, umweglose Mitteilung darstelle [...] hat für Ball persönliche Bedeutung“ (White 2001: 30).

Die Episode jedoch, die die Natur des Tanzes selbst beschreibt, ist *Der Untergang des Machetanz*. Wie man in der Überschrift erfährt:

...ist Machetanz ein Wesen, das Tänze macht und Sensationen liebt. Er ist einer jener verzweifelten Typen ohne seelische Haltung, die sich dem leisesten Eindruck nicht zu entziehen vermögen. Daher auch sein trauriges Ende.“ (Ball 2023: 173)

Hierdurch geht eine tanzende Kreatur ihrem Untergang entgegen und repräsentiert damit die Quintessenz des Romans – die *Danse macabre*.

Das Kapitel lässt sich inhaltlich in vier Abschnitte gliedern: die Vorstellung der Figur Machetanz, der Angriff äußerer, geheimnisvoller Kräfte auf ihn, seine erfolglosen Versuche des Widerstands und schließlich – wie es bereits in der Überschrift angekündigt wird – die „religiös gefärbte Paralyse“ (Ball 2023: 173), die im Tod kulminiert. Diese Teile weisen jeweils unterschiedliche Rhythmen und Charaktere auf und spiegeln verschiedenen Phasen des Untergangs, die sich in Machetanz' körperlichem Ausdruck manifestieren.

Der erste Abschnitt beginnt mit dem Auftreten der Figur auf der Bühne der Handlung: „Da spürte Machetanz plötzlich einen Druck an den Schläfen.“ (Ball 2023: 175). Auffällig ist bereits im ersten Absatz das Vokabular aus dem semantischen Feld des menschlichen Körpers: Körper, Leib, Hände, Füße, Rücken, Schläfen. Diese Betonung der Körperlichkeit bildet ein zentrales Moment im Theater Balls, das sich als „ursprüngliche Inszenierung des Körpers des Schauspielers: in all seiner Mangelhaftigkeit, in all seiner – dandyhaften – Repräsentationssehnsucht“ (Guerra 2020: 12)³ verstehen lässt. Die Bedeutung des Körpers konnte Ball bereits in der Schule Max Reinhardts in Berlin wahrnehmen, die er nach dem Abbruch seines Studiums besuchte. Für Reinhardt stand die Körperlichkeit des Schauspielers stets im Zentrum des Theaters (Bosco 2018: 93-98). Später inszenierte Ball zahlreiche Tänze, die eine wesentliche Rolle im Rahmen der Aufführungen des Cabaret Voltaire und der Galerie Dada spielten⁴.

Der zweite Schritt zeigt den Übergang von der introvertierten Haltung zur Auseinandersetzung mit einer Welt, die ihre Stabilität verloren hat. Der Himmel „brach [...] zusammen“, die Gebäude „gerieten ins Wanken und dröhnten im Paukengeschnatter“, der Marktplatz „versank“ (Ball 2023: 175). Die Welt erscheint für Machetanz nicht nur instabil, sondern auch bedrohlich: Blaue Gesellen „bliesen auf Muscheltrompeten“, „stiegen auf Lichtbalustraden und stiegen herab ins Glänzige“, zugleich aber „zerstürmten sie ihn“ und „Dämonen [...] beklackerten sein Gehirn“ (Ball 2023: 175). Darin artikuliert sich Balls Reaktion auf eine Zeit ohne feste Koordinaten, deren Grundlagen durch Moderne und Krieg zerstört worden waren. Im Vortrag über Kandinsky,

³ Alle Zitate und Verweise auf nicht deutschsprachige Quellen wurden von der Verfasserin ins Deutsche übersetzt.

⁴ Für weitere Informationen zur choreographischen Arbeit Balls siehe das Kapitel „Hugo Ball: Tänzer und Choreograph“ in „Von Seepferdchen und Flugfischen. Hugo Ball und der Tanz“ von Erdmute Wenzel White (White 2001: 30-46).

gehalten in der Galerie Dada, charakterisierte Ball die aktuelle Situation mit den Worten: „Eine Zeit bricht zusammen. Eine tausendjährige Kultur bricht zusammen. Es gibt keine Pfeiler und Stützen, keine Fundamente mehr, die nicht zersprengt worden wären.“ (Ball 1988: 41) Im Text, wie auch in anderen lautmalerischen Texten spürt man beinahe eine Entsprechung zur Dodekaphonie Schönbergs, deren Atonalität als einzig mögliche Reaktion auf die Unsicherheiten der Zeit erscheint⁵.

Der dritte Abschnitt setzt mit der physischen Reaktion der Figur auf die sie umgebende Welt ein: „Übelkeit überkam Machetanz“ (Ball 2023: 175). Hier artikuliert sich die Antwort des Tänzers in Form von gewaltsamen und chaotischen körperlichen Bewegungen: er „rannte mit hochgeschwungenen Armen, stürzte und fiel aufs Gesicht“, „schrie“, „sank in die Knie“, „bleckte die Zähne zum Himmel“ (Ball 2023: 175). Diese Gesten erinnern an den süditalienischen Tanz Tarantella, dessen Name ist vermutlich von der Tarantel abgeleitet. Nach volkstümlicher Vorstellung löst ihr Biss einen bacchischen Taumel aus, der zu den ekstatischen Bewegungen führt⁶. Die Nähe zum agonalen Körpererlebnis wird durch die Bezeichnung „Veitstanz“, von dem Machetanz „befallen“ wird, noch verstärkt – ein Ausdruck, der sowohl auf Krankheit wie auch auf Bühnendarstellung verweist.

An dieser Stelle verändert sich der Rhythmus der Erzählung, eingeführt durch das „Eins, zwei, eins, zwei“, das an den Takt eines militärischen Marsches erinnert. Der Konflikt mit der Welt (oder der Weltkonflikt) steigert sich zu immer größerer Gewalt und erinnert in seinen „Exzessen und Wachtraummonomanien“ an expressionistische Texte: „In einer magnetischen Flasche wird er umhergewirbelt“, „Es überschatten ihn die Landschaften des Errötens, der Trauer, der bräutlichen Seligkeit“, „Er rollt sich des Nachts zusammen im Leib einer Dirne“. Der Kampf jedoch ist ungleich: „mit zerbrochenen Lungenflügeln“ und „Schaum vor dem Mund“ wird Machetanz „in die Finsternis“ getrieben. Die Figur ist schließlich von einer „Katalepsie der Zerstörung“ erfasst (Ball 2023: 175-176).

Damit beginnt der letzte, abschließende Teil des Tanzes von Machetanz. Hier unternimmt er letzte Versuche, dem Wahnsinn der Welt zu widerstehen, die als Todeskonvulsionen erscheinen. Unterstützung erfährt er durch zwei weibliche Figuren – Gagny, die Bleierne, und Dagny, die Fischbraut⁷. In dieser Phase treten zahlreiche Begriffe mit religiöser Konnotation auf und verleihen dem Text die Klangfarbe von Messe und liturgischem Gesang: Gesangbuch, Totenam, Messgewand. Machetanz sucht in religiösen Zeremonien und „Bittprozessionen“ Zuflucht, begleitet von der rätselhaften Gestalt „Musikon“,

⁵ Für weitere Informationen zu den Verbindungen zwischen zeitgenössischen Komponisten und den Texten von Ball siehe den Aufsatz „So nie gehörte Töne. Die Musik Dadas: Vokal- und Konsonantenmusik“ (White 1999: 57-112).

⁶ Enciclopedia italiana Treccani: <https://www.treccani.it/enciclopedia/> (eingesehen am 25.08.2025 unter [https://www.treccani.it/enciclopedia/tarantella_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tarantella_(Enciclopedia-Italiana)/)).

⁷ Der erste Name bezeichnet eine Kleinstadt bei Paris, wo im Jahr 1914 zahlreiche Taxis zusammengezogen wurden, um 6.000 Soldaten an die Marnefront zu bringen. Der zweite Name ist das literarische Pseudonym von Emmy Hennings, deren Geburtsort Flensburg an der Ostsee liegt (Ball 2023: 425-426).

die auch in den Kapiteln *Grand Hotel Metaphysik* und *Der betende Hund* auftritt. Doch: „es hilft ihm nichts.“ In der eingetretenen Stille lächelt Machetanz bitter, entschließt sich zum Selbstmord, bereitet sein Testament vor und stirbt. Man spürt fast den Klang des Windes, der „eine Trauerfahne [die] auf einem Krankenhaus wehte“ bewegt (Ball 2023: 176-177).

Diese Art von Performance könnte durch die Auftritte Frank Wedekinds inspiriert sein, deren Darstellung im neunteiligen Aufsatz „Wedekind als Schauspieler“ von Hugo Ball, erschienen in der Theaterzeitschrift *Phöbus* im Juni 1914, ausführlich beschrieben wird (Bock 2016: 47). Tief beeindruckt vom Schauspieler hebt Ball insbesondere die Körperlichkeit Wedekinds sowie seine neuartige Autorentchnik hervor und vergleicht ihn mit Nijinski. Dieser Vergleich mit einer legendären Figur des Tanzes legt nahe, dass Wedekind seinen Darbietungen eine Energie, physische Präsenz und Erschütterungskraft verlieh, die jenen intensiven und mitreißenden Aufführungen eines Tänzers vergleichbar sind. Wedekind „fluchte, blutete, tobte, schrie“ (Ball 1988: 16). Darüber hinaus beschreibt Ball, dass Wedekind „im Halbkreis läuft“ und „fliegt und reitet, schwebt an den Kniekehlen in der Luft“ (Ball 1988: 18). Ball hebt zudem den Rhythmus seines Spiels hervor: „Sein Atem glühte. Sein Tempo hackte“ (Ball 1988: 15-16). Die Schauspielkunst Wedekinds wird von Ball als „Krampf“ charakterisiert – ein Krampf, den der Schauspieler „im Gehirn“, „im Körper“, „in der Kehle“ und „in den Beinen“ habe (Ball 1988: 16). Wedekind „zerriß und zerfetzte sich selbst“ (Ball 1988: 16), ein Zustand, der stark an den *Machetanz* während seines *Untergangs* erinnert⁸.

Im Kapitel *Der Untergang des Machetanz* wird die rhythmische Wirkung des Tanzes auf mehreren Ebenen erzeugt. Phonetisch finden sich Reime, Assonanzen, Alliterationen und Wiederholungen: Gagny – Dagny, schmerzlich – unwahrscheinlich, „Einen Mord begehen. Ein Mord...“, „Nie und nimmer“. Manche Wörter erscheinen in ungewöhnlicher Form, etwa „Dekadenzen“, das normalerweise im Singular verwendet wird und in dieser Form an „Kadenzen“ erinnert, womit die Nähe zu Versschlüssen in Gedichten und deren Rhythmik evoziert wird (Ball 2023: 175-177, 425).

Neologismen (Paukengeschnatter, Lichtbalustraden, Wachtraummonomanien), zeitgenössische Pressewörter (kinodrammatisch) und semantisch unsinnige Kombinationen (saladigen Messgewandes) erzeugen einen verfremdenden, desorientierenden Effekt der sprachlichen Synkope. Obwohl die Syntax in ihren Grundregeln beibehalten wird, führt die semantische Inkompatibilität vieler Wortverbindungen („Und er blies Musikon ins Genick“, „ein Stein, der eckwärts aus einem Gebäude schrie“) zu einem Eindruck von Aphasie (Ball 2023: 175-177).

Parallelismus und parataktische Struktur erzeugen einen gleichmäßigen Rhythmus, der jedoch durch unvollständige Sätze oder direkte Rede *Machetanz*'

⁸ Ein weiterer möglicher Bezug könnte auch auf Balls Freund Hans Leybold verweisen, der sich in einem Frontlazarett während des Krieges das Leben nahm. Leybold liebte den Tanz und veranstaltete während seiner Militärzeit ein „Tanzvergnügen“. Nach Ball könnte er Syphilis gehabt haben; im Kapitel *Der Untergang des Machetanz* schreit die Hauptfigur: „Syphilis ist eine schwere Geschlechtskrankheit.“ (Ball 2023: 176, 422).

(„krächt“, „schreit“, „lächelt bitter“) gebrochen wird und verschiedene klangliche Effekte entstehen lässt (Ball 2023: 175-177).

All diese Verfahren münden in die unmögliche Komposition eines Totentanzes, jenes Leitmotivs, das sich im gesamten Roman in variierenden Formen immer wiederholt.

***Tenderenda* als magisches Komplexbild**

Die Malerei nimmt in der Produktion der Dadaisten, und vor allem im Werk Hugo Balls, eine besondere Stellung ein. Die Frage nach dem Wesen des Bildes – sei es in Form der Ikone oder der abstrakten Kunst – beschäftigte Ball zeitlebens und fand in unterschiedlichen Phasen seines Schaffens verschiedene Ausdrucksformen (Bosco 2018: 85-93). Aus dem Roman *Tenderenda der Phantast* wurde zu Lebzeiten Balls als einziger Prosatext das Kapitel *Das Carussellpferd Johann* mit einer Zeichnung von Max Oppenheimer veröffentlicht (Ball 1981: 8-9), was auf den multimedialen Charakter des Werkes hinweist. Dieses Element lässt sich auch als Hinweis auf eine mögliche Lektürestategie verstehen, die den Fokus insbesondere auf die Bildlichkeit des Romans richtet.

Der Roman ist reich an vielfältigen Bildmotiven, von denen sich einige auf konkrete Quellen zurückführen lassen. So verweist etwa die Erwähnung des Malers El Greco im verworfenen Kapitel *Pulzinell meiner Nächte* über die Zeile „Der Flügel eines Engels hängt rosenrot aus einer Wolke“ auf das Gemälde *Das Begräbnis des Grafen von Orgaz* (Ball 2023: 239, 474). Die „betrunkenen Städte“ im Kapitel *Der Untergang des Machetanz* erinnern wahrscheinlich an die expressionistische Tuschezeichnung *Betrunkene Stadt* von Ludwig Meidner (Ball 2023: 176, 425). Das „symbolische Steckenpferd“ (Ball 2023: 167) im Kapitel *Das Karussellpferd Johann* verweist unmittelbar auf Dada, könnte aber ebenso auf die zahlreichen Pferdedarstellungen Franz Marcs anspielen⁹ den Ball schätzte und mit dem er – ebenso wie mit Kandinsky, Fokin, Hartmann, Klee, Kokoschka, Jewrenov, Mendelsohn und Kubin – gemeinsame Theaterprojekte plante (Ball 2018: 17). Möglicherweise ist „Koko, der grüne Gott“ aus dem Kapitel *Herr und Frau Goldkopf* eine Anspielung auf Oskar Kokoschka, der von seinen Freunden „Koko“ genannt wurde (Ball 2023: 231-234, 468). Die Figur Dagny aus *Der Untergang des Machetanz* wiederum kann auf Dagny Juel Przybyszewska verweisen, die Modell für mehrere Gemälde Edvard Munchs stand (Ball 2023: 176, 426).

Besonders hervorzuheben ist jedoch das Kapitel *Der Verwesungsdirigent*, das nicht nur auf Gemälde oder Maler anspielt, sondern selbst wie ein Bild wirkt. Bereits die Überschrift verweist auf den grotesken Grundton: „In diesem Kapitel wird angenommen, daß ein Fleischwarenhändler der letzte sein wird, den man begräbt“ (Ball 2023: 209). Im Text entfaltet sich ein Leichenzug, der Assoziationen zu den „eleusinischen Mysterien“ hervorruft. Begleitet von einem Orchester und den Revenants der Familienangehörigen begegnen die Teilnehmer des Zuges einer Gruppe von Schriftsteller-Idealisten, die den Prozess der Verwesung protokollieren. Die Handlung kulminiert in einer Art Konfrontation

⁹ Ein weiteres Indiz für die Verbindung mit Marc findet sich im Gedicht *Cabaret I*, wo das Reitpferd Franz erwähnt wird, das einen direkten Bezug zum Karussellpferd Johann herstellt (Ball 2007: 213).

zwischen dem vom Verwesungsdirigenten angeführten Leichenzug und dem Dichtklub. Das Geschehen erhält durch olfaktorische Details eine zusätzliche groteske Dimension: Die Begleiter des Zuges verbreiten den Geruch der fortschreitenden Verwesung der „Dreimonatsleichen“, den sie notdürftig zu überdecken versuchen, indem sie Parfüm versprühen (Ball 2023: 209-214).

Das Kapitel erzeugt gleichzeitig den Eindruck von Bewegung und Stillstand. Es inszeniert eine zeremonielle Prozession, die von Gerüchen durchzogen und mit poetischen Einschüben durchsetzt ist – darunter Hymnen („Gott, dem Allmächtigen...“) und Lieder von populärem Charakter („Der da spät im Hafen landelt“, „Bringen ihn allhier getragen“) –, die jedoch letztlich keine Richtung einschlägt und kein Ziel hat. Folgerichtig besitzt das Kapitel auch kein Ende im eigentlichen Sinne. Nach einer verbalen Auseinandersetzung mit den Dichtern, die „aus dem Zwielficht geboren [sind] und [...] vergessen [haben] zu sterben“ und weiter dichten, schlägt der Famulus, der den Dirigenten begleitet, vor, ihnen einige Groschen zu geben, was jedoch auf deren Widerstand stößt. Daraufhin ruft der Dirigent – in Anlehnung an Nietzsches *Zarathustra* („Wahrlich...“) – aus, ihre Gemüter könnten sich allzu sehr erhitzen und sie könnten ihm ein Messer in den Bauch stoßen, und beschließt, den Zug fortzusetzen (Ball 2023: 209-214).

Eine mögliche Inspirationsquelle für die Szene bildet Carlo Carràs Gemälde *Beerdigung des Anarchisten Galli*, das Ball im Oktober 1913 in der Dresdner Galerie Richter auf der Ausstellung der italienischen Futuristen gesehen hatte. In seinem Bericht *Die Reise nach Dresden*, veröffentlicht am 15. November desselben Jahres in der Zeitschrift *Revolution* (Bosco 2018: 85), schildert Ball seine Eindrücke von dieser Schau, die Werke von Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo und Gino Severini umfasste (Ball 1988: 12). Besonders hervorgehoben werden dabei Russolos *Revolution* und Carràs *Beerdigung des Anarchisten Galli*, über die Ball schreibt: „[darin] sausen, brennen und schwirren Kraftlinien durch das Bild, die das Gehirn anspringen, die das Blut aufpeitschen zu Fisteltönen“ (Ball 1988: 12).

Carràs *Beerdigung des Anarchisten Galli* zeigt eine chaotische Prozession, deren Dynamik und Farbgestaltung – insbesondere das dominante Rot – mit dem im Kapitel *Der Verwesungsdirigent* beschriebenen Zug in Beziehung gesetzt werden können. Während dort der Direktor einer „Wurstfabrik“ als eine Art anarchistische Figur erscheint¹⁰, wird in der Kapitelüberschrift eine auffallend bildhafte Szenerie entworfen: „Zur Rechten des Schauplatzes wird eine drückend empfundene Finsternis in Kisten verpackt.“ Die Vorstellung einer geometrisierten Dunkelheit verweist auf formale Strategien des futuristischen Gemäldes. Ergänzend heißt es: „Zur Linken zeigt sich ein gleichfalls überlebender Dichtklub“ (Ball 2023: 209), was auf eine oppositionelle Gruppierung verweist, die – ähnlich wie in Carràs Bild – in ein Spannungsverhältnis zur Prozession tritt.

¹⁰ Trotz seiner langjährigen Beschäftigung mit dem Anarchismus, insbesondere mit den russischen Anarchisten wie Kropotkin und Bakunin, schreibt Ball in seinem Tagebuch: „Ich habe mich genau geprüft. Niemals würde ich das Chaos willkommen heißen, Bomben werfen, Brücken sprengen und die Begriffe abschaffen mögen. Ich bin kein Anarchist“ (Ball 2018: 29).

Ball führt hier den Leser ausschließlich mittels Sprache in eine visuelle Dimension und gestaltet damit ein Kapitel, das als Ekphrasis seiner selbst verstanden werden kann. Die Wörter übernehmen die Funktion von Farben: Lexeme aus dem semantischen Feld der Metzgerei – wie „Fleischwarenhändler“, „Wurst- und Fleischwaren en gros“, „Schaf und Schwein getötet“ (Ball 2023: 209-211) – evozieren unterschiedliche Nuancen des Rot. Bewegungsverbren erzeugen sowohl Dynamik als auch Chaos der Szene, die von Tod und Revenants beherrscht wird: „der Trauerzug setzte sich in Bewegung“, „verschwand“, „kam näher heran“ (Ball 2023: 211, 213). Die Dialoge erfüllen primär eine deskriptive Funktion, indem sie den Kreis der Dichter einführen, ohne die Handlung voranzutreiben. Ihre Wortspiele wie „Treppe betrittst... Tritte betreppst... Trette betrippst...“ (Ball 2023: 213) veranschaulichen die Unmöglichkeit einer sinnvollen Interaktion zwischen den Dichtern und der dargestellten, von Verfall und Grotteske geprägten Realität.

„Das Bild der Bild, das Urbild suchen“ (Ball 2018: 138), notiert Hugo Ball unter dem Datum 7. Mai 1917 in seinem Tagebuch *Die Flucht aus der Zeit* im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zum Ursprung der Bilder Gottes. Er fährt fort: „[...] Aber unsere Kunst, die abstrakte zum Beispiel, verfährt sie ebenso? Sind unsere Bilder nicht willkürlich, und leben sie von mehr als von der Erinnerung an andere Bilder? Und in der Sprache: woher nehmen wir die autoritären, die stilbildenden Reihen und Vorstellungen?“ (Ball 2018: 138-139). Ein weiterer Eintrag desselben Datums versucht, diese Frage zu beantworten: „Vom Worte also, nicht vom Bilde. Nur was genannt wird, ist da und hat Wesen. Das Wort ist die Abstraktion des Bildes [...] Aber es gibt Worte, die ebenso Bilder sind“ (Ball 2018: 139).

In dieser Passage, die auf das Bild Christi bezogen ist, liegt zugleich das Programm seiner gesamten Schriftproduktion beschlossen – nicht nur für die vergleichsweise kurze dadaistische Phase seines Gründers, sondern auch für spätere Werke wie den *Tenderenda*, der expressionistische Züge aufnimmt, durch den Dadaismus hindurchgeht und schließlich den Surrealismus mit seiner *écriture automatique* vorwegnimmt (Ball 2023: 518).

Schlussfolgerung

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts diagnostizierte Hugo Ball eine Moderne, die er von einem „wirtschaftlichen Fatalismus“ und einer „modernen Nekrophilie“ des ungehemmten Materialismus bestimmt sah (Ball 2018: 10). Dem stellte er einen avantgardistischen Gegenentwurf gegenüber: „Aus der geistigen Welt einen lebendigen Organismus bilden, der auf den leisesten Druck reagiert“ (Ball 2018: 10). Dieses Streben zielte auf eine umfassende kulturelle Regeneration, die Ball vor allem über eine Erneuerung der Sprache verwirklichen wollte. Im Kontext der deutschen Gesellschaft, in der Ball eine „durch den Journalismus verdorbene und unmöglich gewordene Sprache“ (Ball 2018: 91) wahrnahm, strebte er danach, ihr ursprüngliches Kraftpotenzial wiederherzustellen. Das Wort konzipierte er als geistiges „magisches Komplexbild“ (Ball 2003a: 87), das über den Rahmen rationaler Mitteilung hinausgeht und sich als komplexes, beschwörendes Bild mit performativer Wirkmacht etabliert, das Rezeptionsprozesse sowie kulturelle und

gesellschaftliche Sinnordnungen zu transformieren vermag. *Tenderenda der Phantast* ist in diesem Zusammenhang die exemplarische Realisierung dieser Vision: ein Laboratorium, das sich herkömmlichen Gattungszuordnungen entzieht und auf die Ganzheitlichkeit des Gesamtkunstwerks abzielt.

Die fragmentarische, scheinbar chaotische Struktur des *Tenderenda* erweist sich als bewusst konstruiertes Mosaik, das soziale und persönliche Problemstellungen in einer sprachlichen Alchemie verarbeitet. Die Sprache wird dekonstruiert, um in einer neuen, vom „intellektuellen“ Ordnungsprinzip befreiten Weise rekonstruiert zu werden. Entscheidender Fokus ist dabei die Multimedialität des Textes selbst: Klang, Tanz und Bild werden in eine sprachliche Dimension übersetzt und als dynamische, poetische Verfahren realisiert.

Zugleich ist *Tenderenda* nicht bloß als Lektüre konzipiert, sondern als performative Erfahrung. Einzelne Kapitel wurden in szenischen Formaten in Cabaret Voltaire und Galerie Dada präsentiert (Ball 2018: 68, 74, 86, 90-91, 137; Ball 2003a: 182; Ball 2003b: 682). Auch wenn gerade dadurch ihre mediale Vielschichtigkeit besonders hervortrat, liegt der Akzent auf der multimedialen Struktur des Textes selbst. Diese intentionalen Verschränkungen reflektieren Balls Vorstellung einer „Gesamtkunst: Bilder, Musik, Tänze, Verse“ (Ball 2018: 132). Diese soll aus dem Unterbewusstsein lebendig gemacht werden, so „daß sie den Alltag mitsamt seinem Elend verschlingen“ (Ball 2018: 15). Letztlich wird der Text selbst zu einem *Gesamtkunstwerk in Bewegung*, das in der Sprache Klang, Tanz und Bild bündelt, sie zugleich zerlegt und neu formt. In diesem Prozess gleichzeitiger Zerstörung und Schöpfung entsteht ein nicht-mimetisches, gesellschaftlich wirksames Kunstwerk, das die makabren, furchteinflößenden und zugleich regenerativen Bilder einer möglichen neuen Welt hervorbringt und ins Sein ruft, was noch nicht ist, aber erst werden soll.

LITERATURVERZEICHNIS

- Ammer 1989: Andrea Ammer, *Tenderenda der Phantast*, in *Kindlers neues Literatur Lexikon*, Herausgegeben von Walter Jens. Bd. 2, München, Kindler, S. 106-107.
- Backa 1987: Susanne Backa, *Poetische Sprache und Sprachreflexionen bei Hugo Ball. Eine Untersuchung des Romans »Tenderenda der Phantast« und anderer Texte aus der Zeit 1914-1920*, Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magister Artium an der Universität Hamburg, Hamburg.
- Ball 1981: Hugo Ball, *DADA ZÜRICH PARIS 1916 1922*, Paris, Zürich, Jean Michel Place.
- Ball 1988: Hugo Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, Herausgegeben von Hans Burkhard Schlichting, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Ball 1999: Hugo Ball, *Tenderenda der Phantast*, Herausgegeben von Raimund Meyer und Julian Schütt, Innsbruck, Haymon.
- Ball 2002: Hugo Ball, *Hugo Ball's Tenderenda the Fantast illustrated by Jonathan Hammer*, Introduced, edited, annotated by Jeffrey T. Schnapp, New Haven and London, Yale University Press.
- Ball 2003a: Hugo Ball, *Briefe 1904 – 1927, Band I*, Herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schaub und Ernst Teubner, Göttingen, Wallstein.
- Ball 2003b: Hugo Ball, *Briefe 1904 – 1927, Band III*, Herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schaub und Ernst Teubner, Göttingen, Wallstein.
- Ball 2007: Hugo Ball, *Gedichte*, Herausgegeben von Eckhard Faul, Göttingen, Wallstein.

- Ball 2011: Hugo Ball, *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben*, Herausgegeben und kommentiert von Bernd Wacker, Göttingen, Wallstein.
- Ball 2018: Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Unter Verwendung umfangreicher Vorarbeiten von Ernst Teubner herausgegeben und kommentiert von Eckhard Faul und Bernd Wacker, Göttingen, Wallstein.
- Ball 2023: Hugo Ball, *Erzählende Prosa*, Herausgegeben und kommentiert von Eckhard Faul, Göttingen, Wallstein.
- Ball-Hennings 1990: Emmy Ball-Hennings, *Ruf und Echo. Mein Leben mit Hugo Ball*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Ball-Hennings 1991: Emmy Ball-Hennings, Aus dem Leben Hugo Balls: 1916-1920, Anmerkungen und editorisches Nachwort von Ernst Teubner, in *Hugo Ball Almanach* 15, herausgegeben von der Stadt Pirmasens, Bearbeiter, Ernst Teubner, S. 51-119.
- Bock 2016: Bock, Thilo. *Eine lebendige Zeitschriftgewissermassen. Hugo Ball und die literarische Bühne. Eine Annäherung*, Berlin, Verbrecher, 2016.
- Bosco 2018: Lorella Bosco, „Vibrazioni, superfici, linee, forme: la riflessione sulle arti nel primo Hugo Ball“, in *Cultura tedesca*, N. 55 “Distorsioni percettive nella Moderne” a cura di Elena Agazzi e Raul Calzoni, Milano, MIM, pp. 83-98.
- Guerra 2020: Gabriele Guerra, *L'acrobata d'avanguardia. Hugo Ball tra dada e mistica*, Macerata, Quodlibet.
- Hohendahl 1968: Peter Uwe Hohendahl, “A Surrealistic Novel”, Transl. By Brian L. Harris, in *Dimensions. Contemporary German arts and letters*. Jg. 1, Texas, University of Texas at Austin, S. 456-463.
- Knüfermann 1975: Volker Knüfermann, „Hugo Ball: Tenderenda der Phantast“, in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 5, S. 529-534.
- Koch-Didier 2015: »Totentanz«. Zu Hugo Balls »Phantastenroman« »Tenderenda« (1914-1920) als Beispiel dadaistischer Antikriegsliteratur, in *Le texte et l'idée*. Bd. 29, S. 21-38.
- La grande danse macabre 1641: *La grande danse macabre des hommes et des femmes, historiées [sic] et augmentée de beaux dictes en latin*, Troyes, Nicolas Oudot, Eingesehen am 25.08.2025 unter <https://gallica.bnf.fr>.
- La grande danse macabre 1862: *La grande danse macabre des hommes et des femmes précédée du dict des trois mors et des trois viez, du débat du corps et de l'âme, et de la complainte de l'âme dampnée*, Paris, Baillieu, Eingesehen am 25.08.2025 unter <https://gallica.bnf.fr>.
- Omlor 2010: Katrin Omlor, *Kohärenz in Hugo Balls »Tenderenda der Phantast«*, Hausarbeit, Universität des Saarlandes, Saarbrücken; FR. 4.1. Germanistik; Sommersemester 2010, Hauptseminar, Dadaismus.
- Prawer 1971: Siegbert Prawer, Dada Dances. Hugo Ball's »Tenderenda der Phantast«, in *The discontinuous tradition. Studies in German Literature in honour of Ernest Ludwig Stahl*, Edited by P. F. Ganz, Oxford, Oxford at the Clarendon Press, S. 204-223.
- Rechner-Zimmermann 1992a: Claudia Rechner-Zimmermann, *Die Flucht in die Sprache: Hugo Balls »Phantastenroman« im kulturgeschichtlichen Kontext zwischen 1914 und 1920*, phil. Diss. Philipps-Universität Marburg, Marburg, Hitzeroth.
- Rechner-Zimmermann 1992b: Claudia Rechner-Zimmermann, Dadaistische Satanismen. Untersuchungen zu Hugo Balls Romanexperiment „Tenderenda der Phantast“, in *Hugo Ball Almanach* 16, herausgegeben von der Stadt Pirmasens, Bearbeiter, Ernst Teubner, S. 101-156.
- Ruf 2012: Oliver Ruf, *Zur Ästhetik der Provokation. Kritik und Literatur nach Hugo Ball*. Bielefeld, transcript.
- Tkaczyk 2013: Krzysztof Tkaczyk, Verrätselung, Verwirrung, Verunsicherung. Erzählstrategien in Hugo Balls »Tenderenda der Phantast«, in *Die Dialektik des Geheimnisses*. Herausgegeben von Grazyna Kwiecinska. Frankfurt am Main, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien, Lang, S. 137-152.
- White 1995: Erdmute Wenzel White, Hugo Ball und das Saurapurāṇam, in *Hugo Ball Almanach* 19, herausgegeben von der Stadt Pirmasens, Bearbeiter, Ernst Teubner, S. 90-120.
- White 1998: Erdmute Wenzel White, *The Magic Bishop. Hugo Ball, Dada Poet*, Rochester, NY, Camden House.

Tenderenda der Phantast: Ein Roman, der zum Theater des Geistes wird

- White 1999: Erdmute Wenzel White, So nie gehörte Töne. Die Musik Dadas: Vokal- und Konsonantenmusik, in *Hugo Ball Almanach* 23, herausgegeben von der Stadt Pirmasens, Bearbeiter, Ernst Teubner, S. 57-112.
- White 2001: Erdmute Wenzel. Von Seepferdchen und Flugfischen. Hugo Ball und der Tanz. In *Hugo Ball Almanach* 25, herausgegeben von der Stadt Pirmasens, Bearbeiter, Ernst Teubner, S. 1-55.
- Wild 1979: Peter Wild, Hugo Ball, *Tenderenda der Phantast*. *Untersuchungen zu Sprache und Stil*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann.