

Hugo Ball. *Tenderenda de Fantast*. Vertaling, nawoord en aantekeningen van Jan H. Mysjkin. Vantilt

Het is zo'n foto die je niet gauw vergeet, nadat je hem eenmaal gezien hebt. In wazig zwart-wit staat de dichter op de planken, gestoken in een kostuum van kartonnen kokers die zijn borst, benen en armen bedekken. Zijn handen gaan schuil onder brede papieren klauwen, om zijn hals is een glanzende kraag gedrapeerd en op zijn hoofd prijkt een hoge, cilinder-vormige hoed met strepen. Het gezicht dat ons ernstig aankijkt, boven een nog net zichtbare boord met vlinderdas, behoort toe aan Hugo Ball (1886-1927), een van de oprichters van Dada.

In dit wonderlijke kostuum trad Ball in 1916 op tijdens een Dada-avond in het 'Cabaret Voltaire' te Zürich. Niet minder wonderlijk zal het publiek de klankdichten hebben gevonden, die hij zo uitgedost voordroeg, vol onbegrijpelijke regels als:

`gadjì beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandiri glassala tuffim i zimbrabim
blassa galassasa tuffim i zimbrabim...'

Had Ball in onze tijd geleefd, dan zou een ijverige reporter hem na afloop vast hebben gevraagd: wat ging er door u heen, terwijl u daar stond te orenen?

De vraag ontbreekt, maar het antwoord niet. Tegen het eind van de voordracht, schrijft Ball in zijn dagboek (dat hij in 1927 publiceerde onder de titel *Die Flucht aus der Zeit*), voegde zijn stem zich onwillekeurig naar 'het oeroude ritme van de priesterlijke lamentatie, de stijl van het misgezing, zoals het jammert door de katholieke kerken van het morgen- en avondland'.

En dan komt het: 'Een moment lang was het alsof in mijn kubistische masker een bleek, ontsteld jongensgezicht opdook, het half geschrokken, half nieuwsgierige gezicht van een tienjarige knaap, die tijdens de uitvaartdiensten en hoogmissen van zijn parochie trillend en gretig aan de lippen van de priester hangt. Toen ging, zoals afgesproken, het elektrische licht uit en werd ik onder het zweet van het podium gedragen, als een magische bisschop de diepte in'.

Priesterlijke lamentatie, hoogmissen, magische bisschop - het zijn niet de associaties die je spontaan bij het woord Dada invallen. Dada is de geschiedenis ingegaan als een kunststroming die, tijdens en vlak na de Eerste Wereldoorlog, als protest tegen het oorlogsgeweld het Europese establishment en zijn traditionele cultuur bestookte met een speelse, vrolijke, nihilistische anti-kunst. Bij Dada denk je aan het urinoir en het flessenrek van Marcel Duchamp, aan de door toeval bepaalde collages van Hans Arp, aan de maskers van Marcel Janco, aan de 'negerritmes' van Richard Huelsenbeck, aan de bizarre 'Merzbau' van Kurt Schwitters, aan de simultaan-poëzie en de manifesten van Tristan Tzara, waarin de lezer provocerend wordt voorgehouden: 'Dada betekent niets'.

Natuurlijk passen Balls klankdichten en het malle kostuum waarin hij ze voordroeg, ook in dit rijtje, maar dat geldt minder voor de gedachten die hem ondertussen door het hoofd spookten. Die wijzen in een andere richting, die met

Dada weinig te maken lijkt te hebben. Toch was Dada zonder Ball vermoedelijk nooit ontstaan, want hij was het die - samen met zijn vrouw, de nachtclub-zangeres Emmy Hennings - in de Züricher Spiegelgasse het 'Cabaret Voltaire' had opgericht, bedoeld om binnen- en buitenlandse kunstenaars een podium te verschaffen, waar Dada in de loop van 1916 het levenslicht zag. Hij zou zelfs het woord dada (dat in Frans stokpaardje betekent) uit een dictionaire hebben opgepikt, toen er een naam moest worden gekozen voor het tijdschrift dat Tzara met de medewerkers van het 'Cabaret Voltaire' wilde uitgeven.

'Uit een gril moet men geen kunstrichting maken', schrijft Ball in *Die Flucht aus der Zeit*, naar aanleiding van dit soort plannen voor strengere organisatie. Hoewel hij zich in de praktijk geestdriftig met Dada heeft ingelaten, suggereert zijn opmerking dat het onjuist zou zijn aan de Dada-explosie meer eenheid toe te kennen dan zij in werkelijkheid heeft gehad. Anders dan bij de Italiaanse futuristen en bij de latere surrealisten, was bij de dadaïsten weinig of niets van groepsdiscipline te bespeuren. Men inspireerde elkaar en wist elkaar tot steeds dwazere strapatsen op te zwepen, maar wat Dada nu precies te betekenen had bleef iets dat elke betrokken dichter of kunstenaar zelf kon uitmaken.

Ball had uit Duitsland de erfenis van het expressionisme meegenomen. Zijn geestelijke vaders heetten Bakoenin en Nietzsche. Vooral de laatste, die hem al op jeugdige leeftijd van zijn katholieke geloof had afgeholpen, moet een diepe indruk op hem hebben gemaakt. Tijdens zijn filosofiestudie schreef Ball een scriptie over 'Nietzsche in Basel', waarin hij de schrijver van *Die Geburt der Tragödie* als een 'Kulturdenker' en een 'Reformator' afschilderde. Het doel dat Nietzsche voor ogen stond, wordt in de scriptie omschreven als 'een tijdperk van de kunst, ontsproten aan de vernietiging van alles wat dit ideaal in de weg staat'. Volgens Ball verlangde Nietzsche naar 'de bevrijding van de hartstochten, van het driftleven, van de natuur, met een daarbij passende grootse beteugeling door de kunst'.

Het zou ook Balls eigen program worden, nadat hij - zonder diploma, de scriptie bleef onbenut - de universiteit had verlaten, teneinde zijn aan Nietzsche ontleende ideeën in het theater in praktijk te brengen. Hij bezocht de toneelschool, regisseerde en organiseerde, schreef toneelstukken en gedichten, die voor een deel werden gepubliceerd in *Die Aktion* en in een eigen tijdschrift dat *Revolution* heette - totdat in de zomer van 1914 de Eerste Wereldoorlog uitbrak.

Ball meldde zich prompt als vrijwilliger, uit vaderlandsliefde, maar werd vanwege een 'zwak hart' weer naar huis gestuurd. Pas een bezoek als burger aan het front in Vlaanderen leerde hem de oorlog met andere ogen te bezien. 'Wat nu is losgebroken, dat is de collectieve machinerie en de duivel zelf', schrijft hij in zijn dagboek, 'Idealen zijn nog slechts opgeplakte etiketten. Tot in de laatste grondvesten is alles aan het wankelen geraakt'. De 'demonie', waarmee hij voordien als 'dandy' en nietzscheaans 'immoralist' had gekoketteerd, verloor opeens veel van haar glans. 'De hele wereld is inmiddels demonisch geworden. De demonie onderscheidt de dandy niet meer van het alledaagse leven. Om zich nu nog te onderscheiden, moet men op z'n minst een heilige worden'.

Zover was het nog niet, toen Ball in 1915 samen met Emmy Hennings naar

het neutrale Zwitserland vluchtte. In zijn dagboek lezen we: 'Zich zo ver als mogelijk uit de tijd verwijderen, om deze te overzien. Maar zich niet te ver uit het venster vooroverbuigen, om niet naar beneden te vallen'. Het klinkt nogal behoedzaam voor iemand die zich weldra in het dadaïsme zal storten. Toch is behoedzaamheid niet het eerste waar je aan denkt bij Hugo Ball. Uit zijn werk komt hij eerder naar voren als een man die in alles tot het uiterste ging, toegewijd op het fanatieke af, zoals de ernstige blik op zijn foto als 'magische bisschop' al doet vermoeden.

In zijn Dada-periode krijgt de 'vlucht uit de tijd' een wel erg onstuimig karakter. Meer dan eens zoekt Ball dan ook de rust van de bergen op, om weer op adem te komen. Wat hij beoogt is niets minder dan een 'orgiastische overgave aan het tegendeel van alles wat bruikbaar of nuttig is'. De 'demonie' heeft hem dus nog niet losgelaten. Integendeel, hij probeert juist de verschrikkingen die hij om zich heen ziet, de ontkenning van de driften, in zichzelf te herhalen, in de hoop ze zo te overwinnen. Het ik, of liever de vele ikken waaruit de mens volgens hem bestaat, moet worden afgelegd; de taal moet uit zijn voegen worden gerukt. Een onvoorwaardelijke duik in het onderbewuste is vereist om het 'elementaire' te bereiken, de schemerzone van de 'oerwoorden' en de 'oerbeelden'.

Van deze radicale inzet getuigen Balls klankdichten, waarin hij als het ware een nieuwe taal tot leven tracht te wekken. Uit dezelfde geest ontstond zijn - postuum gepubliceerde - roman *Tenderenda der Phantast*, waarvan nu voor het eerst een Nederlandse vertaling is verschenen. Ball heeft er, met tussenpozen, van 1914 tot 1920 aan gewerkt. Op de Dada-avonden in 'Cabaret Voltaire' en daarna in 'Galerie Dada' (eveneens te Zürich) heeft hij eruit voorgelezen, soms 'in Kostüm', zoals hij in zijn dagboek vermeldt. Ook wat hem met zijn roman voor ogen stond, wordt daarin geformuleerd: de 'vernietiging van mijn harde innerlijke contour'. Om niets minder dan een ontmanteling van de persoonlijkheid ging het, door middel van de 'fantasie'.

Ook de lezer zal het nodige van zichzelf moeten loslaten, wil hij iets van dit associatieve proza begrijpen. Maar begrijpen is misschien niet het juiste woord. Toen Ball in 1913 voor het eerst een tentoonstelling van futuristische schilderkunst bezocht, schreef hij: 'Men begrijpt deze schilderijen niet. God zij dank! Alles willen ze begrijpen; om het kwijt te raken'. In de 'demonische' chaos van *Tenderenda* moet men zich daarentegen onderdompelen, want alleen dan bestaat er een kans op loutering.

In een onnavolgbare reeks van groteske scènes, beelden en gedichten roept Ball het 'nulpunt' op, dat de Europese beschaving volgens hem bereikt had. In afwachting van 'een nieuwe God' wordt korte metten gemaakt met alle orde en logica: 'Het oorzakelijk verband werd wederom opgeheven en voor iedereen zichtbaar als vreten voor de heilige spinnen geworpen'.

Een herkenbaar verhaal is er nauwelijks. De scènes wisselen elkaar af in ogenschijnlijk willekeurige volgorde; personages duiken op en verdwijnen weer spoorloos. Maar de beelden zijn vaak prachtig in hun onbevattelijke luister. Een 'journalist' wordt door de meute vervolgd, een 'gebraden dichter' door de 'spoken' opgepeuzeld. God danst tegen de Dood, na eerst de 'Tafel der Categorieën' op diens hoofd aan stukken te hebben geslagen. De expressionisten met hun gratuite geloof in 'menschelijkheid' krijgen een veeg uit de pan en de geboorte van het dadaïsme wordt

verbeeld in een hoofdstuk met de veelzeggende titel 'Grand Hotel Metafysica'. Pas tegen het eind komt de titelheld, Laurentius Tenderenda, aan het woord, die zichzelf met een verwijzing naar Balls inmiddels roemruchte kostuum ondermeer als 'Ridder van Glanspapier' aanduidt.

Van deze Tenderenda wordt gezegd dat hij genoeg heeft van zijn 'vrolijkheid'. Hoewel het niet meevalt iets in deze roman te duiden (ook de vertaler, die van het oorspronkelijke Duits een even raadselachtig Nederlands heeft gemaakt, waagt zich in zijn nawoord niet aan een interpretatie), lijkt dat toch op enige reserve ten aanzien van Dada te wijzen. Inderdaad, toen Ball in 1920 eindelijk zijn roman voltooide ('een bevrijding', noteert hij in zijn dagboek) was hij een heel eind van het vrolijke Dada-anarchisme verwijderd geraakt. Terwijl zijn vroegere vrienden Tzara en Huelsenbeck Parijs respectievelijk Berlijn op stelten zetten, keerde Ball terug tot het katholieke geloof van zijn jeugd. De 'magische bisschop' was weer in canonieke sferen beland.

Dat relativeert, althans voor zover het Ball betreft, het nihilisme van Dada. Om het beter te begrijpen is het nodig de nietzscheaanse inzet van zijn deelname niet uit het oog te verliezen. Ook Ball is zich altijd als een 'Reformator' van de - vooral Duitse - cultuur blijven zien. Daarin schuilt de continuïteit van zijn gang van expressionisme via Dada naar katholicisme. En in zijn geloof in de kunst, zoals mag blijken uit zijn lezing over Kandinsky, die in 1917 zijn laatste actieve bijdrage aan Dada is geweest. De vlucht naar Zwitserland had kennelijk het gewenste resultaat opgeleverd, want in deze lezing toont Ball met brede streken hoezeer hij zijn tijd heeft leren 'overzien'.

'Een duizendjarige cultuur stort ineen', houdt hij zijn publiek voor, als gevolg van de 'Entgötterung der Welt', de oplossing van het atoom in de wetenschap en de massificatie van de Europese bevolking. Redding is alleen te verwachten van de kunstenaars, die zich tegen zichzelf én tegen de kunst keren, maar daardoor niet minder 'profeten' blijven, 'voorlopers van een hele periode, een nieuwe *Gesamtkultur*'.

Hoe pakkend ook verwoord, het zijn natuurlijk geen nieuwe of originele gedachten die Ball hier ontvouwt. Ze herhalen het oude romantische verlangen naar regeneratie door de kunst, dat een wederopstanding beleeft bij bijna alle avant-gardebewegingen van de vroege twintigste-eeuw. Ontsnapt aan de tijd, beantwoordde Ball meer dan ooit aan de *Zeitgeist*.

Zelf was hij zich daarvan terdege bewust. Vandaar zijn nu en dan opduikende twijfel, of hij en zijn kameraden wel in staat zullen zijn de Romantiek te passeren. 'Gevreesd moet worden dat alleen onze vergissingen telkens weer nieuw zijn', schrijft hij in zijn dagboek. Achteraf is het niet zo moeilijk Balls twijfel te delen. Maar het ironische van de zaak is dat zijn uiteindelijke oplossing (de terugkeer naar het katholicisme) evenmin de Romantiek passeert. Alleen had hij dat nu, verblind door het geloof, niet meer zelf in de gaten.

Na een periode als politiek journalist, in 1919 uitmondend in *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (een frontale attaque op het oorlogszuchtige *Deutschtum* met zijn protestantse staatvergoding, zijn 'joods-marxistisch' messianisme en zijn Pruisische kazerne-geest), stortte hij zich op het christendom. In een nooit gebruikt voorwoord bij *Byzantinisches Christentum* uit 1923 (over drie vroeg-christelijke mystici: Johannes

Climax, Dionysius de Areopagiet en Simon de Pilaarheilige) presenteert Ball dit boek als een 'Ergänzung' van zijn kruistocht tegen de Duitse intelligentsia, ditmaal zonder de 'geste van de rebel'. Kwam in het eerste boek alleen het negatieve aan de beurt, nu zal het positieve volgen, in de vorm van een 'bovennatuurlijke, transcendente, symbolische wereldbeschouwing' die de wereld voorgoed moet bevrijden van de *furor teutonicus*.

Typend is dat Ball, ter promotie van het christendom, met drie mystici komt aanzetten, en niet met het instituut van de Kerk. Iets van de rebel moet er dus in hem zijn blijven leven. Want de mystieke ervaring die hij oproept heeft beslist enige verwantschap met de 'demonische' exploraties waaraan hij zich als dadaïst had overgegeven. Het verschil zit 'm in het geloof, dat hem de 'werkelijkheid' van het bovennatuurlijke nu scherp doet onderscheiden van de 'demonie' van de driften. Maar binnen de psychische huishouding van de mens vinden beide hun oorsprong in dezelfde schemerzone van de geest.

'Dada betekent niets', had Tzara geschreven. Iedereen kon ervan maken wat hij wilde: een speelse rebellie, een ondermijning van de Hogere Cultuur en een protest tegen de oorlog, zoals bij de oorspronkelijke dadaïsten in Zürich, een verzet tegen het kapitalisme, zoals bij de communistisch geworden dadaïsten in Berlijn, of een opmaat tot het surrealisme, zoals bij de dadaïsten in Parijs die onder leiding van André Breton uit de creatieve destructie van Dada een nieuwe, meer constructieve avant-gardebeweging smeedden.

Voor Hugo Ball, in 1927 overleden aan maagkanker, bleek Dada de aanloop te zijn voor een bekering tot het katholicisme. In *Die Flucht aus der Zeit* (dat zijn hele ontwikkeling bestrijkt en daardoor zijn meest complete, meest persoonlijke boek is geworden) weet hij op een van de laatste bladzijden ook een nieuwe, onvoorziene betekenis te geven aan het woord: in de kreet 'dada' werd hij, tot tweemaal toe zelfs, aangeroepen door Dionysius de Areopagiet. Op haar ondoorgrondelijke wegen heeft de Voorzienigheid tenslotte aan enkel initialen meer dan genoeg.

(*NRC Handelsblad*, 18-2-2000)