

Von JOHANNES HOFF

Bürger, Künstler, Exorzisten.

33

Wissenschaft, Kunst und Kult in den Spuren Hugo Balls

H

ugo Ball war einer der führenden Köpfe der 1916 in Zürich begründeten Dada-Bewegung, und damit ein prägender Wegbereiter der künstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Weniger bekannt ist, dass der künstlerische Aufbruch von 1916 bruchlos in Balls Konversion zum Katholizismus einmündete. Doch selbst dort, wo dieser Schritt zur Kenntnis genommen wird, tendiert man dazu, ihn als rückwärtsgewandte »Flucht« aus dem avantgardistischen Spiel mit dem Unbekannten in den mütterlichen Schutzraum mystischer Versenkung darzustellen.¹ Betrachtet man Balls *Flucht aus der Zeit*² vor dem Hintergrund der vormodernen, philosophisch-theologischen Tradition, so erscheint es allerdings viel naheliegender, sie im Sinne Walter Benjamins als Versuch zu lesen, sich im »Augenblick der Gefahr« einer Erinnerung zu bemächtigen, die in der Vergangenheit den Keim einer noch ungedachten Zukunft freilegt, oder genauer: als Versuch, in der Zerstreuung der Gegenwart den stehenden (und in diesem Sinne zeitflüchtigen) Augenblick einer »messianischen Zeit« aufblitzen zu lassen. Wurde die mystische »jetzt Zeit« doch bereits in der Patristik als schöpferischer Anfang gedeutet.³

Dieser hermeneutischen Leitlinie entsprechend, werde ich im Folgenden einen Blick auf Balls 1926, mithin kurz vor seinem Tod erschienenen Aufsatz *Der Künstler und die Zeitkrankheit*⁴ werfen, und zwar aus der Distanz des 21. Jahrhunderts. Ich werde mich deshalb weniger auf die Mikrostruktur des Ballschen Textes konzentrieren, die sich an damals aktuellen Diskussionen um Totemismus, Animismus, Chthonismus, Mysterienreligionen, Sigmund Freud und Carl Gustav Jung ausrichtet, sondern aufzeigen, warum dieser Text auch heute noch als wegweisende Intervention in eine anhaltende Krisenkonstellation (»Zeitkrankheit«) gelten werden kann. Dabei werde ich, mit Blick auf die vormodernen Quellen des Ballschen Textes, nicht nur das Verhältnis von Kunst und Kult diskutieren, sondern auch das Verhältnis dieser performativen Aktivitäten zur modernen »Wissenschaft vom Menschen«, die sich in Balls Text mit dem psychoanalytischen Aufbruch der Jahrhundertwende assoziiert. Zielt Balls Intervention doch auf nichts Geringeres als eine Neujustierung des Verhältnisses von Wissenschaft, Kunst und Religion.

Dass das Dreiecksverhältnis von Wissenschaft, Kunst und Religion den roten Faden des Ballschen Textes markiert, lässt sich bereits an seinem Aufbau ablesen, der dreigliedrigen Matrix »Bürger« (Wissenschaft), »Künstler« (Kunst), »Exorzisten« (Religion). Der nachfolgende Versuch, die Ballsche Intervention unter veränderten Vorzeichen zu reformulieren, wird sich an dieser Vorgabe

- 1) Siehe etwa Johann Reißer, »Indem man Dada sagt« – mit Hugo Ball auf dem sich entziehenden Grat zwischen Welt und Sprache«, in: *Karawa* Nr. 2010, <http://karawa.net/content/indem-man-dada-sagt-johann-reisser>
- 2) Vgl. hierzu Balls *Tagebuchaufzeichnungen*, in: Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, München, Leipzig 1927
- 3) Hierzu Hannah Arendt, *Between past and future. Eight exercises in political thought*, Harmondsworth Middlesex 1978, S. 11
- 4) Hugo Ball, »Der Künstler und die Zeitkrankheit« In: *Hochland. Zeitschrift für alle Gebiete der Wissenschaft und der schönen Kunst*, Jg. 24, Bd. 1, H. 2 u. 3, 1926, S. 129–142, S. 325–344. Wiederabgedruckt in: Hugo Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, Hg. Hans Burkhard Schlichung, Frankfurt am Main 1984, s. auch <http://www.zeno.org/Literatur/M/Ball,+Hugo/Schriften>. Die Kapitel- und Seitenangaben im Text referieren auf die Erstausgabe dieses Texts.

orientieren. Außerdem werde ich versuchen, den theologisch-philosophischen Kontext des Ballschen Katholizismus zu erhellen, um ihn mit Blick auf gegenwärtige Gelehrtendebatten zu aktualisieren.

VOM DIONYSISCHEN TAUMEL NIETZSCHES
ZUR DIONYSISCHEN HIERARCHIE

Balls Intervention bewegt sich auf etwas hin: vom Bürger über den Künstler zum Exorzisten. Der Weg geht nach oben, beschreibt also eine Hierarchie: unten der Bürger, oben der Exorzist, und in der Mitte, als verschwindender Vermittler, der Künstler.

Das mag aus moderner und zumal postmoderner Sicht bedenklich erscheinen. Hierarchien sind undemokratisch, das lernt man heutzutage bereits in der Vorschule, wenngleich wir im Prinzip bereits seit Aristoteles wissen, dass dem keine Realität entspricht. Wo Hierarchien nicht bewusst kultiviert werden, wuchern sie unkultiviert – die Hierarchie erstarrt zur Plutokratie oder Tyrannis, mithin zu dem, was man als das Markenzeichen des 20. und frühen 21. Jahrhunderts bezeichnen muss.

Um den Ballschen Hierarchiegedanken zu verstehen, ist es hilfreich, zunächst einen Blick auf die vormoderne Tradition patristischer und mittelalterlicher Philosophie und Theologie zu werfen. Der für das Mittelalter wegweisende dynamische Hierarchiegedanke geht auf Dionysius Areopagita zurück, einen unbekannt, vermutlich syrischen Autor, der zu Beginn des 6. Jahrhunderts lebte und der den auf die »Areopagrede« des Apostels Paulus (Apg 17) zurückgehenden Namen »Dionysius vom Areopag« als Pseudonym gebrauchte.⁵ Fatalerweise scheute sich dieser Unbekannte nicht, Textpassagen des heidnischen Neuplatonikers Proklos in seinen eigenen Textcorpus zu kopieren. 1000 Jahre später wurde dies nicht nur ihm, sondern auch dem westlichen Christentum zum Verhängnis. Bereits Martin Luther verdächtigte den Verfasser des *Corpus Dionysiaca* als einen Fälscher, der sich als Paulus-Schüler maskierte, um hellenistischen Gedankengut in das Christentum einzuschleusen. Von daher die moderne Neuetikettierung »Pseudo-Dionysius«. Erst im Zuge der angelsächsischen Forschung der vergangenen 15 bis 20 Jahre wurde diese bürgerliche Deutung des *Corpus Dionysiaca* problematisiert. Unter den Vorzeichen der Postmoderne scheint, zumindest außerhalb Deutschlands, die Bereitschaft zu wachsen, den reformatorischen Bruch mit dem apostelgleichen Kirchenlehrer aus seinem historischen Kontext heraus zu verstehen: als das Produkt frühmodern-humanistischer Versuche, einen Keil zwischen die platonisch-philosophischen und jüdisch-rabbinischen Wurzeln des Christentums zu treiben, und natürlich auch als Produkt des bürgerlichen Urhebersrechts, das eine Verkennung des Prinzips mystagogischer Pseudonymität nach sich zog. Jüngere Deutungen tendieren deshalb dahin, Dionysius als einen genuin christlichen Theologen zu lesen, der sich in kongenialer Weise der ausgereiften philosophischen Begriffsinstrumentarien des Neuplatonismus bediente, um die kultische Theologie der Kirchenväter zu systematisieren.⁶ Seine

35

5) Zur Einführung: Andrew Louth, *Dionys, the Areopagite*, London 1989

6) Einen Überblick über die jüngste angloamerikanische Diskussion gibt Sarah Coakley; Charles M. Stang (Hg.), *Re-thinking Dionysius the Areopagite*, Malden 2009

Autorität mit der Autorität des biblischen Kanons gleichzusetzen war zwar übertrieben, der Sache nach aber nicht abwegig. Dionysius hat das Christentum nicht platonisch deformiert. Dem Vorbild der Areopagrede des Heidenapostels folgend, hat er vielmehr (um den Titel einer jüngeren Publikation zum Thema zu paraphrasieren) die platonischen Tempel der Heiden »geplündert«, um mit ihrer Hilfe ein christliches Gesamtkunstwerk zu komponieren.

Hugo Ball hat diesem unbekanntem Heiligen den zentralen Teil seiner 1923 veröffentlichten philosophisch-theologischen Monografie *Byzantinisches Christentum* gewidmet.⁷ Das ist bemerkenswert, nicht nur weil er sich damit in die Tradition der »christlichen Metamorphose«⁸ der philosophischen Theologie der Antike stellte, sondern auch im Hinblick auf postmoderne Diskussionen um das Thema »Kunst oder Kult«. Balls Zugang zu diesem Thema unterläuft nicht nur jeglichen Versuch, Philosophie und Theologie auseinanderzudividieren. Seine erstaunlich gelehrte Monografie ist auch als Immunisierungsstrategie gegen die moderne Tendenz zu lesen, die Ästhetik aus dem Kult auszusondern, und natürlich auch umgekehrt, gegen die moderne Fabel, es gäbe eine Kunst ohne Kult oder Liturgie.

Aber was ist Liturgie? Liturgie ist, der dionysischen Tradition des Mittelalters zufolge, die höchste Form von Wissenschaft. Niemand hat das entschiedener herausgearbeitet als der heilige Thomas, wengleich die dionysischen Wurzeln der »Bulldoge von Aquin« (James Joyce) zu Hugo Balls Zeit noch kaum wahrgenommen wurden. Letzteres erklärt Balls Tendenz, die mystisch-platonischen Wurzeln des Christentums eher im »byzantinischen Christentum« des Ostens als im vermeintlich rationalistischen Westen zu suchen. Die auf das 19. Jahrhundert zurückgehende Entgegensetzung zwischen »mystischem Osten« und »aristotelischem Westen« hat sich, ebenso wie die neuscholastische Thomas-Lektüre, erst in der jüngeren Forschung als unhaltbar erwiesen.

Letzteres zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Thomas, ganz im Sinne des Areopagiten, in der Liturgie der Kirche die höchste Form von Erkenntnis erblickt. Bei Thomas heißt das *scientia dei et beatorum*.⁹ Als »Wissenschaft Gottes und der Seligen« nähert sich die Liturgie dem stehenden Augenblick der Selbsterkenntnis Gottes, und dieser Erkenntnismodus hat die Form des kontemplativen Gebets. Das Wort »Theoria« war ja bereits bei den Griechen gleichbedeutend mit »Kontemplation«; keine Wissenschaft ohne die kontemplative Gabe, sich in stauender Betrachtung der Welt zu verlieren.

Hugo Ball hat diese Tradition im Blick, wenn er zu Beginn seiner Intervention die Aufmerksamkeit seiner Leser auf »Tatsachen und Erfahrungen lenkt, die dem Strom des Werdens sicherer, als das von Druck und Stoß abhängige, als das meß- und wägbare Faktum, überhoben sind«. Sein Text versteht sich als Beitrag zu einer Form geschichtlicher Erkenntnis, die, ganz im Sinne des vor-

7) Sarah Khtenci Wear, John Dillon, *Dionysius the Areopagite and the Neoplatonist Tradition: Despoiling the Hellenes*, Aldershot 2007

8) Hugo Ball, *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben*, München 1931

9) Cf. Jaroslav Pelikar, *Christianity and classical culture. The metamorphosis of natural theology in the Christian encounter with Hellenism*, New Haven 1993

10) Vgl. David B. Burrell, Isabelle Moulin, Albert, *Aquinas and Dionysius*, in *Re-thinking Dionysius the Areopagite*, Malden 2009, S. 103–119

modernen Theoriebegriffs, ohne Bezugnahme auf die praktische Wirklichkeit auskommt: »Das ist die Erkenntnis durch reine Anschauung oder Kunst, die sich auf ein theoretisches, nicht auf ein praktisches Geschehen bezieht.« (I, S. 129)

Der moderne »Wissenskult«, der in Balls Augen »den Aristotelismus bis zur Absurdität erhob« (XVI, S. 338), ist eine Erfindung des Spätmittelalters und hat sich im Westen streng genommen erst im 17. Jahrhundert etabliert. Im Gefolge von so unterschiedlichen Denkern wie Locke, Newton und Descartes (der immerhin noch »Meditationen« schrieb) wurde das kontemplative Fundament wissenschaftlichen Erkenntnistrebens durch die Fiktion des Labors ersetzt. Als wissenschaftlich galt von jetzt an, was sich im Labor wiederholen ließ. Insofern ist es durchaus zutreffend, von einem modernen »Wissenskult« zu sprechen. Entscheidender aber ist, dass dieser moderne Kult mit einer Umkehrung der Hierarchie von wissenschaftlich-kontemplativer Naturerkenntnis (*scientia*) und praktisch-technischer Manipulation (*ars*) einhergeht. Das wissenschaftliche Experiment stützt sich auf die Fiktion, es gäbe einen neutralen Raum zur Vermessung der Welt, der sich mittels technischer Manipulation herstellen lässt. Technische Strategien, die Natur zu überlisten, um sie menschlichen Interessen dienstbar zu machen, erscheinen folglich nicht mehr als zweitrangig gegenüber der interessenlosen Wesenschau der Wissenschaften.¹¹ Das Design wissenschaftlicher Theorien wird von vornherein dem Interesse an Naturbeherrschung nachgeordnet.

Spätestens im Gefolge der Postmoderne, der ökologischen Krise und dem Siegeszug der Drittmittelforschung, lässt sich die Fragwürdigkeit dieser bereits von Nietzsche verhöhnten Fiktion selbst im Kontext wissenschaftstheoretischer Debatten kaum noch verheimlichen.¹² Die Idee des kontrollierten Experiments erscheint als unzulänglich, der neuen Unübersichtlichkeit des spätmodernen Ökosystems auf die Spur zu kommen. Das Design wissenschaftlicher Theorien gerät in die Treitmühlen politischer und ökonomischer Interessenkonflikte. Selbst medizinische Laborexperimente der Postmoderne scheinen stärker durch die interessen geleitete Selektivität von Novartis, Böhlinger-Ingelheim oder der Margarineindustrie als von einem »neutralen Forschungsinteresse« bestimmt zu sein. Wissenschaftliche Unvoreingenommenheit setzt eben doch mehr voraus als den vermeintlich neutralen, klinisch abgedichteten Raum eines artifiziellen Labors.¹³ Die vormoderne Tradition hatte demnach gute Gründe, das Streben nach interessenloser Naturbetrachtung mit dem Streben nach dem Wahren, Guten und Schönen in eins zu setzen und in der Konsequenz manipulative Strategien der Naturbeherrschung als zweitrangig einzustufen. Das Schöne lehrt uns zu verstehen, was es heißt, etwas um seiner selbst willen zu betrachten oder zu tun. Das hat es nicht nur mit dem Guten gemein, sondern auch mit dem Ethos wissenschaftlichen Wahrheitsstrebens.

Es ist vor allem dieser wissenschaftsgeschichtliche Zusammenhang, der die Quellen dessen, was Ball in den 20er Jahren als »byzantinisches« Christentum bezeichnete, heute mehr denn je als Archiv einer noch ungedachten Zukunft zu

11) Vgl. Charles Lohr, *Ars, Scientia und »Chaos« nach Ramon Llull und Nikolaus von Kues*, in: *Nikolaus von Kues – Vordenker moderner Naturwissenschaft?*, Regensburg 2003, S. 55–70

12) Vgl. Bruno Latour, *We have never been modern*, New York, London 1993

13) Hierzu Johannes Hoff, *Mystagogy beyond Onto-Theology. Looking back to Post-modernity with Nicholas of Cusa*, in: Arne Moritz (Hg.), *A Companion to Nicholas of Cusa*, Leiden 2012 (in Vorbereitung)

lesen erlaubt. Die Postmoderne hat ja, so fragwürdig ihre Errungenschaften auch immer sein mögen, vor allem diese Einsicht erbracht: Die bis dato nur von Nietzsche und der Romantik infrage gestellte, moderne Forderung, eine klare Grenzlinie zwischen Kunst, Religion und Wissenschaft zu ziehen, lässt sich nicht ohne fragwürdige metaphysische Hilfskonstruktionen aufrechterhalten.

Wie die postmoderne »Wiederkehr der Religion« in die Sphäre öffentlichen Vernunftgebrauchs zeigt, untergräbt dieser Umbruch nicht zuletzt auch die auf den Absolutismus zurückgehende Strategie, die Hermeneutik heiliger Schriften aus dem öffentlichen Leben auszusondern.¹⁴ Das Zeitalter Gutenbergs hat uns das Christentum als eine »Buchreligion« verkauft und uns damit auf die reformatorische Entscheidung eingeschworen, die Quellen des christlichen Kults zwischen zwei Buchdeckel einzubinden, die man bevorzugt unweit des Nachtopfs aufbewahrt. Man vergisst dabei etwas vorschnell, dass der biblische Kanon erst im 16. Jahrhundert definiert wurde. Bis dahin hatte sich niemand darum geschert, präzise zu definieren, wo dieses »heilige Buch« anfängt und wo es aufhört. Letzteres hatte einen einfachen Grund. Die Bibel wurde nicht als ein Kompendium von Texten zum Privatgebrauch oder als das Parteibuch einer Bekenntnisreligion gelesen, sondern als eine Sammlung von Texten, deren Bedeutung aus ihrer »liturgischen Inszenierung« erwächst.¹⁵

Die Bibel erschien nicht als ein solitäres Buch, sondern als Gebrauchsanleitung zur Lektüre des »Buchs der Welt«. Eine solche Lektüre aber setzt Übung voraus, und damit kommt die Liturgie ins Spiel. Die liturgische Praxis des kontemplativen Gebets umschreibt den Kontext, in dem beide Bücher, die Bibel und das Buch der Welt, wieder lesbar werden. Haben doch beide »Bücher« teil an dem, was der Dionysius-Schüler Maximus der Confessor im 7. Jahrhundert als »Kosmische Liturgie«¹⁶ bezeichnete.

Jede Blume, die sich am Morgen der aufgehenden Sonne zuwendet, jede Amsel, die beim anbrechenden Tageslicht zu singen beginnt, verherrlicht ihren Schöpfer. Die Liturgie der Kirche hat diese nach Adams Sündenfall unlesbar gewordene kosmische Liturgie, ausgehend von einer exemplarischen Erzählung, wieder sichtbar, hörbar, lesbar und lebbar werden lassen. Und aus eben diesem Grund ist das Drehbuch zu dieser Performance ein wissenschaftliches Buch. Einer mystagogischen Leiter vergleichbar, leitet es dazu an, der Welt aus der interessenlos-wissenschaftlichen Haltung philosophischen Staunens und damit (um Ludwig Wittgensteins 1921 publizierten *Tractatus* zu paraphrasieren) »richtig« zu sehen.

Die fundamentale Bedeutung dieser wissenschaftskritischen Grundhaltung christlicher Orthodoxie erschloss sich Hugo Ball spätestens in dem Augenblick, als er entdeckte, dass das Wort DADA als eine Abkürzung für die liturgische Philosophie des Dionysius Areopagita zu lesen ist. »Dionysius Areopagita ist die vorgesehene Widerlegung Nietzsches«, schreibt er am 17. April 1921 in *Die Flucht*

14) Vgl. John Milbank, *Theology and Social Theory: Beyond Secular Reason*, Cambridge 1991, S. 17–20.

15) Hierzu Peter M. Candler, *Theology, Rhetoric, Manuduction, or Reading Scripture together on the Path to God*, Grand Rapids 2006.

16) Vgl. Hans Urs von Balthasar, *Kosmische Liturgie: Das Weltbild Maximus' des Bekennters*, Einsiedeln 1961, sowie Erik Peterson, *Ekklesia. Studien zum altchristlichen Kirchenbegriff*, Barbara Nichtweis, Hans-Ulrich Weidenmann (Hg.), Würzburg 2010, S. 45–52.

aus der Zeit, um schließlich am 18. Juni zu bekennen: »Als mir das Wort ›Dada‹ begegnete, wurde ich zweimal angerufen von Dionysius. D. A. – D. A.«¹⁷

Ich werde im Folgenden versuchen, dieses gegen Nietzsches Dionysos (und *mutatis mutandis* die Postmoderne) gewendete Dionysische Programm zu reformulieren, und das ist der Grund, aus dem ich meinen Text nicht, dem bürgerlichen Sakularisierungsmythos folgend, mit »Kunst oder Kult«¹⁸, sondern »Kunst und Kult« überschrieben habe. Es gibt keine Kunst ohne Kult. Wohl aber gibt es unterschiedliche Formen des Kults – heidnische und christliche, magische und wissenschaftliche, interessen geleitete und kontemplative, heterodoxe und orthodoxe usw. Und natürlich sind heidnische, heterodoxe, magisch-technische oder orthodoxe Kulte, dem areopagitischen Hierarchiegedanken entsprechend, nicht als gleichwertig einzustufen. Die Pointe von Balls Aufsatz über die moderne Zeitkrankheit liegt ja gerade darin, dass er den christlich-orthodoxen Kult als den wissenschaftlichsten unter allen Kulturen aufscheinen lässt. Nicht ohne Grund ist der um die Liturgie der Kirche kreisende letzte Paragraf von Hugo Balls Künstler-Aufsatz der »Logoslehre der Kirche«, mithin dem obersten Prinzip wissenschaftlicher Vernunft gewidmet.

SOMATIKER

Wenden wir uns vor diesem Hintergrund Balls Versuch zu, den vormodernen Hierarchiegedanken unter den Vorzeichen des Dreischritts *Bürger – Künstler – Exorzisten* zu reformulieren. Der Bürger entspricht nach Ball einem auf körperliche Selbsterhaltung ausgerichteten Individuum. Deshalb bezeichnet er ihn auch, der Tradition der Gnostiker und Kirchenväter folgend, als »Somatiker«, im Unterschied zum Künstler, den er als »Psychiker« bezeichnet. Die Aktivitäten des »Somatikers« richten sich, wie bereits das griechische Wort *Soma* (Leib) anzeigt, auf Reproduktion und Selbsterhaltung – sei es in Form individuellen Selbsterhalts, sei es in Form des um kollektiven Selbsterhalt besorgten bürgerlichen Staats. Die Differenz zwischen somatischen und psychischen Aktivitäten entspricht dabei der Differenz zwischen auf das nackte Überleben ausgerichteten und kulturell-symbolischen Ausdrucksformen.

41

17) Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, S. 300 u. 313

18) Der vorliegende Aufsatz entspricht der schriftlichen Fassung eines Vortrags, den ich im Sommer 2010 anlässlich eines von Bazon Brock geleiteten »Symposiums« zum Thema »Kunst oder Kult« in St. Moritz gehalten habe. Die Genealogie der mnderren Entgegensetzung von »Sakralem« und »Sakularem« zeigt, dass die Sphäre des »Sakularen« nicht aus einem emanzipatorischen Befreiungsschlag entsprang, sondern das Produkt fragwürdiger theologischer und kirchenpolitischer Weichenstellungen war. »Once, there was no ›secular‹«, heißt es im ersten Satz von John Milbanks bahnbrechender Monografie zu diesem Thema (vgl. Milbank, *Theology and Social Theory: Beyond Secular Reason*). Das »Sakulare« wartete im Mittelalter nicht darauf, aus einem theologischen Schlummer befreit zu werden, es entsprang vielmehr einer kirchenpolitisch induzierten Korruption der symbolischen Ontologie des Mittelalters, die begleitet war von einem Mangel an theologischer Imagination. Zur bedeutendsten spätmittelalterlichen Ausnahme von dieser Regel Johannes Hoff, *Kontingenz, Berührung, Überschreitung. Zur philosophischen Propädeutik christlicher Mystik nach Nikolaus von Kues*, Freiburg i. Breisgau 2007

Ball verdeutlicht das hierarchische Verhältnis dieser Aktivitäten *ex negativo*, indem er es von der modernen und zumal psychoanalytischen Tendenz abgrenzt, den vormodernen Hierarchiegedanken auf den Kopf zu stellen. Das Kulturell-Symbolische ist bei Sigmund Freud der somatischen Logik des Bürgers nicht mehr über, sondern untergeordnet. Das *interessenlose* Spiel mit Symbolen erscheint als Ausdruck somatischer Triebregungen – es wird gleichsam durch das ihr einstmals untergeordnete Niveau somatischer Regungen versklavt.

Die Tragweite dieser Umkehrung erhellt sich im Lichte ihres Gegenpols, des orthodoxen Hierarchiegedankens. So erscheint das Verhältnis zwischen Höherem und Niedrigem bei Dionysius Areopagita als dynamisch, und das besagt dreierlei:¹⁹

1) Anders als im heidnischen Platonismus hat jede Stufe der Dionysischen Hierarchie einen unmittelbaren Zugang zum Gipfel-punkt derselben. Man verehrt nicht einen Hausgott (den ödipalen Geist der bürgerlichen Kleinfamilie, die Götter der Ökonomie etc.) oder einen Stadtgott (den Kaiser, den »Diktator« Carl Schmitts etc.). Der Skandal des Christentums besteht vielmehr darin, dass sich die Gebete aller Stufen der kirchlichen und himmlischen Hierarchie direkt an das höchste und erste kosmische Prinzip wenden. Paulus hatte diesen revolutionären Gedanken bereits auf dem Athener Areopag zur Sprache gebracht: Die Christen beten nicht zu einer Pluralität von Göttern, sondern zu einem einzigen Gott, und dieser ist zunächst einmal namenlos, ein »unbekannter Gott« (Apg 17, 23). Als ein philosophisches Prinzip war dieser unbekannt Gott den Heiden bekannt, z. B. als das platonische »Eine«. Aber dieses »Eine« galt nicht als privilegierter Adressat liturgischer Anbetung. Man betete nicht zu einem Unbekannten, sondern zu dem, was man kennt, mithin zu einer Pluralität von Göttern. Im Christentum hingegen erscheinen die Götter der Heiden als »Engel und Dämonen«. Sie können auf das Gebet zum Herrn über Himmel und Erde zwar positiv oder negativ Einfluss nehmen, aber nicht mehr selbst zum Adressat lobender Anbetung werden.

2) Anders als bei Freud ist die Differenz zwischen oben und unten außerdem umkehrbar. So ist nach Dionysius Areopagita z. B. der Mensch zwar höher als der Wurm. Als das niedrigste unter allen Geschöpfen ist der Wurm aber zuweilen besser in der Lage, zur Kontemplation des göttlichen Lichts hinzuführen, als ein Engel.²⁰

19) Zum Dionysischen Hierarchiegedanken vgl. Eric David Perl, »Symbol, Sacrament, Hierarchy in St. Dionysius the Areopagite«, in *Greek Orthodox Theological Review* Nr. 39, 1994, S. 311–355; Alexander Golitzin, »Dionysius Areopagita: A Christian Mysticism?«, in *Pro Ecclesia* Nr. 12, 2, 2003, S. 249–266; sowie Mary-Jane Rubenstein, *Dionysius, Derrida and the Critique of »Ontotheology»*, in Sarah Coakley; Charles M. Stang (Hg.), *Re-thinking Dionysius the Areopagite*, Malden 2009, S. 195–212.

20) Vgl. *Über die Himmlische Hierarchie*, in Beate Regina Suchla; Gunter Heil; Adolf Martin Ritter (Hg.), *Corpus Dionysiacum II*, Patristische Texte und Studien, Berlin 1990, 2 3 141A.

Im Unterschied zum Engel erinnert der Wurm nämlich an die Schönheit der Demut, und das bewahrt uns davor, Gott mit einer engelsgleichen, anthropomorphen Wunschprojektion zu verwechseln. Hugo Balls Zeitgenosse Ludwig Wittgenstein hat diesen Kerngedanken des vormodernen Christentums, ohne die historischen Zusammenhänge zu überblicken, gegenüber seinem englischen Freund, dem Psychiater Connor Drury, treffend auf den Punkt gebracht, als er bekannte: »Würde ich mir Gott als ein Wesen denken wie ich, außerhalb von mir selbst, nur unendlich viel mächtiger und größer als ich, so würde ich es als meine Pflicht betrachten, ihn zu bekämpfen.«²¹ Die Vollkommenheit Gottes durchkreuzt anthropomorphe Vorstellungen von Macht und Größe. Und deshalb ist das Höchste zuweilen solidarisch mit dem Niedrigsten.

3) Schließlich gilt: Das jeweils Höhere ist höher nur insofern, als es die Herrlichkeit Gottes an niedrigere Stufen weitervermittelt. Das hierarchisch Übergeordnete gilt als erleuchtet, also nur, insofern es niedrigeren Gliedern Zugang zum göttlichen Licht erschließt. Dieses dritte Merkmal der dionysischen Hierarchie lässt sich bruchlos auf Balls Deutung der Hierarchie von Künstler und Bürger übertragen. Der Künstler verhilft dem Bürger dazu, etwas zu sehen, was ihm bis dahin verborgen war; er lässt (im Sinne Paul Klees) »sichtbar werden«, indem er dazu anleitet, den dunklen Glanz göttlichen Lichts im ganz normalen Chaos unseres somatischen Lebens wieder aufzuspüren. Wenn z. B. Christoph Schlingensiefel in seiner Readymade-Oper *Mea Culpa*²² eine 80-jährige Opernsängerin mit gebrechlicher Stimme »Isoldes Verklärung« aus Wagners *Tristan* singen lässt (»Mild und leise, wie er lächelt, wie das Auge hold er öffnet. Seht Ihr's, Freunde? Seht Ihr's nicht?«), betätigt er sich als verschwindender Vermittler im Sinne der dionysischen Hierarchie. Das künstlerische Spektakel verwandelt sich vorübergehend in eine Wärmepumpe, die der Würde gebrochenen Lebens auf die Spur zu kommen verspricht.

43

Fassen wir das Ganze exemplarisch *ex negativo* zusammen. Was unterscheidet die dynamische Hierarchie des apostelgleichen Areopagiten von der statischen Hierarchie Sigmund Freuds?

Die Freudsche Hierarchie verlangt von uns ein *Sacrificium intellectus*²³, indem sie uns dazu nötigt, selbst im Höchsten die Kleinheiten des bürgerlichen Trieb-

21) »If I thought of God as another being like myself, outside myself, only infinitely more powerful, then I would regard it as my duty to defy him.« Rush Rhees, Hermine Wittgenstein, *Recollections of Wittgenstein*, Oxford 1984, S. 107 f.

22) Richard Wagner, *Tristan und Isolde* 3. Akt, »Liebestod«, s. <http://www.mea-culpa.at>

23) Dass die liturgische Praxis des *Sacrificium intellectus* nicht nur die modernen Humanwissenschaften, sondern auch zentrale Strömungen zeitgenössischer Musik, Kunst und Literatur kennzeichnet, hat Christian Bauer gezeigt in Christian Bauer, *Sacrificium intellectus. Das Opfer des Verstandes in der Kunst von Karlheinz Stockhausen, Bohuslav Strauss und Anselm Kiefer*, München 2008

lebens aufzuspüren. Das Höchste wird dem Niedrigsten unterworfen. Und im Unterschied zum Areopagiten sind die Opfer, die man für diese Unterwerfung erbringen muss, nicht heiligmachend, sondern demütigend. Die Wahrheit muss wehtun, hienn liegt das Qualitätssiegel der somatischen Hierarchie des Wiener Seelenarztes.

Exemplarisch für dieses liturgische Prinzip humanwissenschaftlicher Vernunft ist Freuds Fabel von den »drei Kränkungen der Menschheit«. ²⁴ Kopernikus habe uns (1) gezeigt, dass der Mensch nicht im Mittelpunkt der Welt steht, Darwin (2), dass der Mensch ein Tier, und die Psychoanalyse (3), dass er nicht einmal Herr in seinem eigenen Hause sei. All das ist demütigend, und damit – so will es das liturgische Prinzip – glaubwürdig. Aber ist es neu?

Erstens, die Erde galt im Mittelalter als der tiefste Punkt des Universums, und das war gleichbedeutend mit der Schutthalde der Welt. Als der Dionysius-Schüler und spätere Stellvertreter des Papstes, Nikolaus von Kues, im 15. Jahrhundert (mithin ein Jahrhundert vor Kopernikus) das geozentrische Weltbild infrage stellte, tat er dies mit dem nur aus moderner Sicht überraschenden Argument. *terra stella nobilis* (»auch die Erde ist ein nobler Stern«). ²⁵ Die Überwindung des geozentrischen Weltbildes wurde nicht als Kränkung, sondern als Nobilitierung empfunden. Im Unterschied zu Descartes war das Mittelalter außerdem, zweitens, der Überzeugung, dass der Mensch ein *animal rationale* sei, mithin ein ausgezeichnetes, wenngleich verdorbenes Tier. Und dass drittens das Ich nicht Herr in seinem eigenen Hause sei, hatte – dem Vorbild des heiligen Paulus folgend (Röm. 7, 15–18; Gal. 5, 17) – bereits Augustinus gelehrt, der wiederum als Vater der mittelalterlichen Anthropologie gelten kann.

Die moderne Fabel von den drei Kränkungen der Menschheit ist mithin ohne historisches Fundament – sie berührt allenfalls die anthropozentrische Selbstherrlichkeit der frühen Neuzeit. Das Schöne an dieser Fabel aber ist, dass sie dennoch funktioniert. Was wehtut, kann doch nicht falsch sein? Macht man sich klar, dass die rhetorische Überzeugungskraft dieser Argumentationsstrategie, ebenso wie der Soziologismus und Positivismus zentraler philosophischer Hauptströmungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, auf rational unausgewiesenen Prämissen beruht, so kommt dies einem *sacrificium intellectus* gleich. ²⁶

Man muss seinen Verstand opfern, wenn man sich im Denken orientieren möchte, und wird im Gegenzug durch das souveräne Gefühl erhabener Nichtigkeit belohnt. ²⁷ Wissenschaft muss wehtun, man muss sich ihren Prinzipien unterwerfen. Doch man unterwirft sich nicht, ohne etwas als lobens- und verehrendes anzuerkennen. Neu am modernen Wissenskult ist nur, dass es das Somatische an der Spitze der hierarchischen Ordnung platziert, und alles Übrige von diesem obersten Prinzip ableitet. *De facto* hat sich diese liturgische Praxis bis

24) Vgl. Sigmund Freud, *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1966, S. 3 ff.

25) Nikolaus von Kues, *Die belehrte Unwissenheit II*, Hamburg 1999, c. 12 n. 166

26) Hierzu Johannes Hoff, *Spiritualität und Sprachverlust. Theologie nach Foucault und Derrida*, Paderborn 1999, S. 193–278; sowie Fn. 18

27) George Bataille hat sich mit diesem Phänomen in seinen Aufsätzen zu Faschismus und Souveränität auseinandergesetzt. Vgl. Georges Bataille, *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*, München 1978

in 21. Jahrhundert gehalten, selbst im Kontext postmoderner Kunst. Es genügt hierzu, in freier Assoziation, einige charakteristische *idioms* des postmodernen Jargons der Uneigentlichkeit in Erinnerung zu rufen:

Kunst, so erklärt man uns in den Spuren Nietzsches, will täuschen. Niemals sollte sie durch die Wahrheit verdorben werden. Denn die Kunst ist die Verlängerung der »libidinösen Hölle« (V, S. 136) infantiler Trieb szenarien. Sie ist motiviert durch das vergebliche Begehren, das, was Jacques Lacan als »Scheiße«²⁸ bezeichnet und Wim Delvoye in Folien einschweiß, in Gold oder doch zumindest Geld zu verwandeln. Außerdem ist der Künstler ein Angeber. Aber wen stört das? Sich dafür zu entschuldigen wäre »wishful thinking«.²⁹ Kunst, das ist das Spiel mit kompensatorischen Verdrängungsmechanismen – der Verlust der Eltern wird durch symbolische Puppen und Teddybären oder auch durch Ballons und Puppies im Stile von Jeff Koons kompensiert. Und natürlich darf die Reduktion künstlicher Kreativität auf die selbstreferenzielle Eigendynamik neuronaler Netzwerke im Jargon nicht fehlen – das ist der Sache nach zwar kaum mehr als eine Reminiszenz an Freuds Notiz über den Wunderblock, verfehlt aber seine Wirkung nicht, zumal es den Ernst des Freudschen *Sacrificiums* mit der Aura postmodernen PET- und SPECT-Projektionen zu assoziieren erlaubt.

Anders als beim dritten Merkmal dynamische Hierarchien geht dieser psychologisierende Fokus auf das Demütigende und Niedrige nicht mit einer Aufwertung, sondern mit einer Abwertung des Niedrigeren einher. Dem Bürger wird kein Weg aufgezeigt, der unverwechselbaren Würde seines gebrochenen Lebens auf die Spur zu kommen. Er darf sich vielmehr daran freuen, in Freiheit und Würde sein *Sacrificium intellectus* zu vollziehen. Aber auch das, und hiern liegt das strukturelle Problem dieser Liturgie, funktioniert nur für eine begrenzte Zeitspanne. Mit dem gnadenlosen *Sacrificium* geht langfristig auch das Gedächtnis des Unterschieds zwischen Hohem und Niedrigem verloren – bis zuletzt die Demütigung nicht einmal mehr als demütigend empfunden wird. »Auch Götter verwesen!«, verkündet bereits der Mann mit der Laterne in Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft*.³⁰ Das heroische Pathos spätmoderner Abgeklärtheit lebte vom Verwesungsgeruch der Götter.

Man erinnere sich etwa an das Leitmotiv von Roland Barthes' 1974 publiziertem, proto-postmodernem Essay *Le plaisir du texte*: »Die Lust am Text, das ist jener Moment, wo mein Körper seinen eigenen Ideen folgt – denn mein Körper hat nicht dieselben Ideen wie ich.«³¹ Wer würde heute noch den Ideen seines Körpers folgen? Der dionysische Taumel der Postmoderne hat uns zu einer »Imitation unserer selbst«³² werden lassen. Selbst die Ideen unseres Körpers sind

47

28) Vgl. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Olten 1978, S. 110, 115–120, 124 f. Zur Funktion des Marktes vgl. Wolfgang Ilich, »Marktkunst«, in *Lette International* Nr. 89, 2010.

29) Harald Falkenberg, Frank Beierich, »Nach der Lust kalte Eier. Die Konjunkturen des Kunstmarkts und die Chancen für Junge Künstler«, in: *Lette International* Nr. 89, 2010, S. 105–107, 105.

30) Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Karl Schlechta (Hg.), München 1954, 126 f. (Aph. 125).

31) Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt am Main 1986, S. 26.

32) »Was ist normal? Wir sind garantiert nicht mehr normal. Wir sind ja nur die Imitation unserer selbst. Zehn Prozent, vielleicht, kriegen wir noch ein pures Gefühl auf die Beme. Ansonsten ist alles Imitation.« Christoph Schlingensiefel, in: *Kulturfragen*, Deutschlandradio Kultur vom 27. Dezember 2009, s. <http://schlingensiefel.posterous.com/?page=5>

uns suspekt geworden. Um die Rhetorik der »New Atheists« meiner britischen Wahlheimat zu parodieren: »There's probably no God, so there is probably no joy and no life.«³³

Mit dem postmodernen »Schwinden der Sinne« bestätigt sich demnach eine der elementarsten Einsichten der platonischen Lehrmeister Hugo Balls: Wo das Geistige aus dem Blick gerät, ist nicht der Himmel, sondern zunächst, und noch viel mehr, die Erde bedroht. Balls Kritik der triebdynamischen Anthropologie des frühen 20. Jahrhunderts erscheint vor diesem Hintergrund aktueller denn je. Selbst wenn die Fixierung auf Sigmund Freud und Carl Gustav Jung aus heutiger Sicht antiquiert erscheint; die relevanten Kritikpunkte ließen sich ebenso gut auf postmoderne Versuche ausweiten, dem Symbolischen innerhalb des Lacanschen Dreiecks von Symbolischem, Imaginärem und Realem eine relative Eigenständigkeit zuzugestehen (vgl. VII, IX, XI, XIII). In noch viel stärkerem Maße aber treffen sie die kognitions- und neuropsychologischen Trends der Spätmoderne. Denn auch hier dominiert die psychodynamische Perspektive auf das menschliche Seelenleben: Der »Freudsche Sack« (XII, S. 330) – oben das »Bewusstsein«, unten der dicke Bauch des »Unbewussten« – wird durch die Fiktion eines in sich geschlossenen neuronalen Netzwerks ersetzt. Das kommt der technomorphen Bildersprache unserer Zeit entgegen, führt aber nicht wesentlich über die Betrachtungsperspektive des Somatikers hinaus. In beiden Fällen erscheint der menschliche Geist als Oberflächenphänomen eines räumlich strukturierten, somatischen Kräftefelds.

PSYCHIKER

Die brillianteste philosophische Kritik dieser psychodynamischen Perspektive auf den Menschen geht ironischerweise von einem der Begründer der Kognitionspsychologischen Bewegung der Spätmoderne zurück, auf Hilary Putnam: »Meanings' just ain't in the head.«³⁴ Das, was unseren Symbolgebrauch bedeutungsvoll werden lässt, spielt sich eben gerade nicht in unserem Kopf ab. Das sinnlich strukturierte Umfeld und die zeitliche Dynamik unkalkulierbarer Ereignisketten spielen und denken mit. So sind etwa die Gedanken, die mir anlässlich eines Symposiums kommen, nicht dieselben wie die Gedanken, die ich in meinem walisischen Büro habe. Der Weg, auf dem sich meine Gedanken weiterketten, hängt im erstgenannten Fall von Faktoren ab, die in meinem Gehirn zum Zeitpunkt der Niederschrift meines Vortrags noch keine Spuren hinterlassen haben – der *genius loci* des jeweiligen Orts verändert ihre Trajektorie.

Platon hatte demnach recht, wenn er die Sinnenwelt an unseren Gedanken teilhaben ließ. Die moderne Subjekt-Objekt-Spaltung ist eine Fiktion des cartesianischen Theaters. Der spätmoderne Vorschlag, die »denkende Substanz« (*res cogitans*) Descartes' mit der weichen Substanz unseres Gehirns gleichzusetzen,

33) Hierzu Peter Hampson, Simon Oliver, Zoe Lehmann, »Radical Orthodoxy & Christian Psychology 1 Theological Underpinnings 2. Ontological Naturalism. Interviews with John Milbank, Simon Oliver, Conor O'Cunningham and Aaron Riches«, in: *Edification - Journal of the Society for Christian Psychology*, 2011 (in Vorbereitung)

34) Hilary Putnam, *The meaning of 'meaning'*, in: *Mind, language and reality*, Cambridge 1975, S. 215–271, hier S. 227

macht diese Fabel nicht besser. Unser symbolisch vermitteltes Denken hat immer einen Kontext, und damit kommen nicht nur zeit-räumliche Ereignisse, sondern auch kulturelle Hintergrundannahmen ins Spiel: Wiederkehrende Assoziationsmuster, die sich weder triebdynamisch noch neuropsychologisch erklären lassen, sondern schlicht und einfach mit dem Zusammenfallen, was man mit Worten und Zeichen tut.

Von daher die für Balls Text so fundamentale Bedeutung des »participation mystique« Lévy-Bruhls, die Symbolen und Bildern auf dem Wege der Initiation in die kultischen Handlungskontexte von Totem- und Tabu-Anschauungen eine magische Aura verleiht (vgl. XV–XVII). Man kann sich der für die zweite Stufe der Ballschen Hierarchie grundlegenden Eigenlogik symbolischer Ausdrucksformen aber auch aus der prosaischeren Perspektive jüngerer kulturphilosophischer und psychologischer Debatten um das »Soziale Imaginäre« (*social imaginaries*)³⁵ annähern. Die Funktion des impliziten Wissens kulturell vermittelter Hintergrundannahmen lässt sich dann an historischen Fallbeispielen exemplifizieren. Das für den Kontext psychologischer Theoriedebatten geradezu prädestinierte Beispiel hierfür ist der heilige Augustinus.³⁶

Wenn Augustinus in den *Confessiones* die Geschichte seiner Konversion erzählt, mag man das triebdynamisch auslegen: Mit der Konversion des einstmalig ausschweifenden Afrikaners rückte das verdrängte Bild seiner Mutter in den Vordergrund, während das bisher dominierende Bild seines heißblütigen, heidnischen Vaters in den Hintergrund gedrängt wurde, für Spannungen sorgte usw. Aus kulturpsychologischer Sicht stellt sich das differenzierter dar. Natürlich ist die Biografie des Kirchenvaters als eine Normabweichung zu betrachten. Doch er verstand sich zugleich wie kein anderer darauf, das von der Norm abweichende Material seiner eigenen Biografie schöpferisch wieder zu verwerten. Er hat dieses Material sozusagen in einen öffentlichen Diskurszusammenhang eingeschrieben, und auf diesem Wege eine fundamentale Transformation der abendländischen Vorstellung von Souveränität auf den Weg gebracht: Souverän ist nicht der Held, der sein Triebleben sublimiert, um sich ins Zentrum einer Herde von Bewunderern zu katapultieren, die seine Exkremente goutieren; souverän ist nach Augustinus der, der sich schamlos vor der größeren Herrlichkeit Gottes verbeugt.

Genau in dem Maße, wie sich dieses Projekt als wirkmächtig erwies, überschreiten die augustiniischen *Confessiones* das Niveau einer bürgerlichen Autobiografie. Augustinus beschreibt in diesem Buch nicht eine lineare Entwicklungsgeschichte, in der vergangene Ereignisse zukünftige Konflikte und Problemlösungen provozieren. Gestützt auf die symbolisch und mythologisch vermittelten Hintergrundannahmen der philosophischen und christlichen Überlieferung, entwickelt er Begriffe und Symbole, die seine Vergangenheit »kreativ neu zu schreiben« und damit neu zu justieren erlauben. Das »soziale Imaginäre« erscheint hier nicht als Medium eines neutralen Beschreibungsvorgangs, sondern als Katalysator einer performativen Konversionsbewegung.

35) Vgl. Charles Taylor, *A secular age*, Cambridge 2007, S. 171–176; sowie Peter Hampson, »Psychology and Religion – Continuation an interrupted Conversation«, in: *Irish Journal of Psychology* Nr. 29/1, 2008, S. 139–152.

36) Zur Folgenden: Peter Hampson, Johannes Hoff, »Whose self? Which unification? Augustine's anthropology and the psychology-theology debate«, in: *New Blackfriars* Nr. 91, 2010, S. 546–566.

Christoph Schlingensiefels bereits erwähnte Oper *Mea Culpa* operiert mit einer ähnlichen Konversionsstrategie. Indem er seine eigene Krebserkrankung öffentlich inszenierte, stellt er die moderne Verbannung von Krankheit und Tod in die Intimsphäre des bürgerlichen Privatlebens infrage. Und umgekehrt, indem er seine eigene Krankheit öffentlich inszenierte, transformierte er seine autobiografische Selbstwahrnehmung – und zwar unter Einschluss dessen, was ihm bis dahin als »seine Vergangenheit« galt.³⁷

Aus diesen und ähnlichen Gründen ist für Hugo Ball entscheidend, dass der Künstler mit seiner ganzen Persönlichkeit in sein Werk involviert ist und dass er dabei ein Feld bespielt, dessen Eigendynamik sich nicht auf triebdynamische oder intrapsychische Vorgänge reduzieren lässt. Ball geht allerdings einen beunruhigenden Schritt über die prosaischen Einsichten spätmoderner Kulturpsychologen hinaus. Der Prototyp des Psychikers ist nicht ein Kulturpsychologe, der unter Zuhilfenahme von neurophysiologischen Stützkonstruktionen die Welt aus einer möglichst neutralen Perspektive zu analysieren versucht. Der Künstler interpretiert nicht nur. Sein Werk ist performativ, und aus diesem Grund ist nach Ball der Prototyp des Psychikers nicht Psychologe, sondern Künstler (vgl. XI). Der Künstler ist der Psychiker par excellence genau in dem Maße, wie er in der Lage ist, kulturell eingeschliffene Deutungs- und Handlungsmuster zu transformieren.

Damit nimmt Balls Intervention eine fundamentale Einsicht Martin Heideggers vorweg. Es sind nach Heidegger ja die Dichter und Denker, die der nicht-antizipierbaren, »geschicklichen« Zukunft unseres Denkens und Handelns den Weg weisen. Die Verbindung zu Heidegger zeigt allerdings auch, warum die Lektüre des Ballschen Textes heutigen Lesern Unbehagen bereiten mag. Laut Heidegger gehören zu denjenigen, die unser Geschick gestalten, ja nicht nur die Dichter und Denker, sondern auch die Politiker. Dichter, Denker und Staatschöpfer gelten ihm als »die drei schöpferischen Gewalten des geschichtlichen Daseins«.³⁸ Dass sich Heidegger zumindest vorübergehend dazu hinreißen ließ, in Adolf Hitler eine ebensolche schöpferische Gewalt zu erblicken, erhellt die beunruhigende Dimensionen von Balls Spekulationen über die schöpferische Dimension der Kunst.³⁹ War Hitler nicht der Prototyp eines Psychikers, ein Avantgardekünstler, der, einem Bauhausarchitekten vergleichbar, versprach, die moderne Megalopolis niederzureißen, um sie nach künstlerischen Kriterien wieder neu zu erschaffen?

Anders als die Postmoderne begegnet Hugo Ball diesem sich bereits in den 20er Jahren abzeichnenden Trend nicht in der Haltung des »Gedankenverkleinerers«, der vor der Kühnheit ungebahnter Denkwege zurückschreckt. Bis zu einem gewissen Punkt hält er den Spotttiraden von Nietzsches *Zarathustra die Treue*: »Man hat ein Lüstchen für den Tag und ein Lüstchen für die Nacht: aber man ehrt die Gesundheit. ›Wir haben das Glück erfunden« – sagen die

37) Hierzu Johannes Hoff, »Der Heilige Augustinus – Über die Erfindung des abendläudischen Christentums in Afrika«, in: *DIE ZEIT* Nr. 53 (Schlingensiefel-Festschrift), 11. Dezember 2009

38) Martin Heidegger, *Holdelrus Hymnen ›Germanien‹ und ›Der Rhein‹*, in: *Gesamtausgabe* Vol. 39, Frankfurt am Main 1980, S. 144

39) Hierzu mit Blick auf Heidegger Jacques Derrida, *Heideggers Ohr. Philopolemologie (Geschlecht IV)*, in: *Politik der Freundschaft*, Frankfurt am Main 2000, S. 413–492

letzten Menschen und blinzeln.«⁴⁰ Hugo Ball sagt das nicht. Er lässt sich aber ebenso wenig von den nietzscheanisierenden Parolen seiner protofaschistischen Zeitgenossen beeindrucken. Das letzte Viertel seines Aufsatzes vollzieht vielmehr eine Doppelbewegung: Es wendet sich gegen Ludwig Klages', Gilles Deleuze vorwegnehmenden Versuch, die schöpferische Seele des Psychikers gegen den Logos kantischer Vernunft auszuspielen (»Kampf der Vaterimago, so lautet die Parole, Kampf der Norm und der bewussten Form«, XVI, S. 338); und er wendet sich gegen die postkantische Tendenz, den normierenden Logos auf ein leeres Abstraktum (ein »ctwas = x«) zu reduzieren (vgl. XIII, 331 f.).

Der Geist erscheint demzufolge nicht – wie in Klages' gleichnamigem dreibändigem Hauptwerk – als »Widersacher der Seele« (cf. XVII, 342 f.). Nur in einem Punkt stimmt Ball mit Klages überein: Wäre der Geist, wie bei Kant, nicht mehr als eine verstandesdominierte, »regulative Idee«, so hätten die Protofaschisten recht. Mit einem blutleeren Logos ist gegen die Ideenflut enthemmter Psychiker nichts auszurichten. Es bedarf schon eines »fleichgewordenen Wortes« – und damit berühren wir die höchste Stufe der Ballschen Hierarchie, die Stufe des »Exorzisten«⁴¹, den Ball auch als Pneumatiker bezeichnet.

EXORZISTEN

52

Nach Hugo Ball braucht es Exorzisten, weil das Kunstwerk nicht zu trennen ist von der Persönlichkeit des Künstlers und ihres Bezugs zur Wirklichkeit (vgl. III–IV). Keine Kunst ohne die Weisheit von Künstlerpersönlichkeiten, die sich »durch Zwang oder Vorsehung zu immer schärferem Erfassen des Substantziellen« (IV S. 134) gedrängt sehen. Das führt uns zurück zum Zusammenhang von Wissenschaft, Kunst und Kult.

*Sapientis est ordinare*⁴², sagt Thomas von Aquin. Weisheit offenbart sich in der Fähigkeit, Ordnung zu erkennen, wo andere nur Chaos sehen. Aus diesem Grund ist die »Liebe zur Weisheit« (die »philo-sophia«) eine *conditio sine qua non* von Wahrheit. Das auf wahre und falsche Sätze gestützte Wissen der Wissenschaften sichert uns noch keinen Zugang zu einer sinnvollen und damit wahrheitsfähigen Perspektive auf die Welt. Wahre Sätze sind ohne Weiteres verträglich mit einer endlosen Serie wechselnder Perspektiven auf ein wahrheitsindifferentes Allerlei. Das philosophische Wahrheitsstreben appelliert deshalb an unser schöpferisches Vermögen, mittels symbolischer und narrativer Hilfskonstruktionen im ganz normalen Chaos des Lebens Spuren einer sinnvollen Ordnung aufzuspüren. Selbst Immanuel Kant hätte diesen Appell unterschrieben. Nichts entbindet uns von der Aufgabe herauszufinden, was es heißt, »sich im Denken zu orientieren«.⁴³

40) Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra, Werke in drei Bänden*, Vorrede, S. 285

41) Die Ballsche Terminologie entspringt natürlich einer kreativen Fortschreibung des traditionellen Sprachgebrauchs. Zu Letzterem vgl. Artikel »Exorzismus«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche* Bd 3, S. 1125–1129

42) Thomas von Aquin, *Sententia libri Ethicorum, liber 111 n 1*

43) Immanuel Kant, *Was heißt: sich im Denken orientieren?*, in: Wilhelm Wetschedel (Hg.), *Werke 5*, Darmstadt 1975, S. 267–283

Bei Kant ist das Leitbild, an dem sich dieser Orientierungsversuch auszurichten hat, allerdings kaum mehr als eine abstrakte Fiktion, und die Philosophie der Frühromantik (mit Ausnahme von Schleiermacher) hielt ihm darin die Treue – trotz ihrer Infragestellung der kantischen Grenzziehung zwischen Ästhetik und Wissenschaft. Balls Kritik der romantischen Tradition fokussiert auf diesen neutralen Punkt. Wer sich auf dem psychischen Niveau schöpferischer Performanckünstler bewegt, kann sich nicht an den abstrakten Fiktionen bürgerlicher Somatiker ausrichten. Es bedarf einer Norm, eines Idealtypus, einer kantischen Vernunftidee. Aber diese Idee darf sich nicht zu einer abstrakten Variable verflüchtigen. Sie muss sich im Künstler zur »schönen Gestalt« verdichten – das verbindet Balls Normtypus mit dem spielenden Kind Friedrich Nietzsches. Doch Nietzsches Normtypus (der »Übermensch«) ist Polymorph. Ihm fehlt genau das, was das kantische Ideal mit einer sinngebenden Ordnung oder den christlichen Logos mit »Verteilung, Ordo, Persönlichkeit« (XVII, S. 342) verbindet. Wir müssen also beides vermeiden, die mono-tono-theistischen Abstraktionen Kants und den dionysischen Pluralismus Nietzsches:

Der Künstler hat die Norm der sozialen Welt zu gestalten. Das heißt: er hat die ihm aus der untergeordneten Sphäre entgegenkommenden Materien und Bilder in seinen Fantasienschatz einzutragen und dann mit Mitteln seiner Fantasie und den ihm aus der übergeordneten Sphäre zuströmenden Formelementen ein neues, feineres Gebilde, das Vorbild, den Typus, aufzustellen. (XII, S. 329)

53

Fehlt der Bezug zur »übergeordneten Sphäre«, so verliert der Künstler die Chance, seinem Fantasienschatz auf den Grund zu gehen. Statt die ihm zuströmenden »Materien und Bilder« gestaltend zu durchdringen, wird er vielmehr, »je nach dem Vorwalten seines Gefühls oder seines Intellekts, entweder bei einem proteischen Chaos oder bei einer geometrischen Abstraktion sich beruhigen«. (ebd.)

Diese zentrale Passage verdient eine präzisere Analyse. Der Ballsche Normtypus steht für den mittleren Weg zwischen totalisierender Rationalisierung und polymorpher Zerstreuung. Er hat uns dazu anzuleiten, zwischen der Skylla des dionysischen Chaos und der Charybdis rationalistischer Abstraktion hindurchzuschiffen.

Rationalistische Normen sind ungeeignet, über die Logik des Somatikers hinauszugelangen. Was sich im Sinne formaler Rationalitätsstandards als normal definieren lässt, erweist sich bei eingehender Prüfung zumeist als statistischer Durchschnittswert; ein gesundes Mittelmaß, das jede kreative Normabweichung als krankhafte Abnormalität begreifen muss. In den übrigen Fällen erscheinen Normalitätskonzepte meist als Produkt willkürlicher Setzungen des »Seelenarztes« (vgl. X, S. 325 f., XI, S. 327 f.). Das Normierungsstreben des Somatikers ist reaktiv, ein Spielball des Widerstreits von Mittelmaß und Kontingenz. Mit ihm ist dem Problem der orientierungsstiftenden Norm nicht beizukommen.

Mit dem Künstler (dem Psychiker) kommt demgegenüber eine schöpferisch-gestaltende Dimension ins Spiel, die für die qualitative Differenz zwischen dem, was als normal gilt, und dem, was als Vorbild gelten kann, empfänglich ist. Das setzt allerdings eine Künstlerpersönlichkeit voraus, die ihre intellektuellen und/oder intuitiven Impulse an einer höheren Norm ausrichtet. Der Künstler

kann deshalb nicht auf sich selbst gestellt bleiben. Als verschwindender Vermittler hat er vielmehr in der Mitte zwischen niedrigeren und höheren Gewalten zu stehen. Von daher die Bedeutung der höheren, pneumatischen Normsphäre des Exorzisten, dessen Aktivitäten sich nicht an gestalterischen Prinzipien, sondern am Prinzip der Gottesliebe ausrichten:

Es gibt drei Normen: Leib, Seele, Geist. Es gibt drei Reihen von Tütsachen, drei Lebensweisen, drei wissenschaftlichen Typen, deren Bereiche, wie sehr sie einander durchdringen mögen, doch auseinandergehalten und getrennt betrachtet werden müssen. Die Gnostiker sprachen von Soma, Psyche, und Pneuma ... Vorausgesetzt, dass man jedem der Normcharaktere (Bürger, Künstler, Heiliger) eine besondere Persönlichkeit zusprechen darf, so ist jede dieser Persönlichkeiten, von der Höchsten begonnen, Vorbild der anderen, gemäß der Fülle und Vereinheitlichung ihrer Funktionen und Vermögen. Gleich hierbei wäre zu sagen, dass der Begriff der Persönlichkeit selbst, als Urbild, der höchsten Normsphäre entstammt, und innerhalb ihrer garantiert wird. (X, S. 326; XII, S. 328)

Die Frage nach dem Normtypus ist demnach nicht unvermittelt zu beantworten. Sie erfordert vielmehr die dynamische Vermittlungsstruktur einer komplexen Hierarchie, an deren Spitze das steht, was Ball als »Urbild« der Persönlichkeit bezeichnet. Balls Versuche, die Bedeutung dieses alles andere als abstrakten Urbilds präziser einzukreisen, orientieren sich an der Tradition der Wüsten- und Kirchenväter, und damit kommt die schöpferische Vermittlungsleistung der Kirche ins Spiel, die auf der dritten Stufe der Ballschen Hierarchie durch den Exorzisten (Heiligen) repräsentiert wird.

Entscheidend ist zunächst, dass jeder »Normtypus« einer »Persönlichkeits-sphäre« entspricht, mithin eine charakteristische Haltung oder *attitude* aktualisiert. Es gibt demzufolge bereits auf dem Niveau des Bürgers, und erst recht auf dem Niveau des Künstlers, einen fundamentalen Zusammenhang zwischen *attitudes*, die eine geprägte Lebensform zum Ausdruck bringen, und dem, was diese »Normcharaktere« hervorbringen.

Die Avantgardekunst des 20. Jahrhunderts hat das durchaus gesehen. Ich erinnere etwa an die legendäre Ausstellung *When Attitudes Become Form* des Schweizer Kurators Harald Szeemann (Bern 1969). Auch in dieser Ausstellung ging es nicht darum, den Besuchern etwas (einen Gedanken, ein Werk oder ein Individuum) zu präsentieren. Es ging vielmehr um die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Vorgang selbst; sozusagen um die Initiation einer künstlerischen Geste.

Der für Hugo Ball letztlich ausschlaggebende Normtypus des Heiligen verkörpert genau dies: eine unverwechselbare Geste oder *attitude*. Doch es geht auf dem Niveau der Pneumatiker zugleich um mehr als um den schönen Schein künstlerischer »Formen«. Die Lebensform der Heiligen basiert auf einer liturgisch geprägten Performance, die Körper und Seele einbezieht, indem sie beide schöpferisch transformiert. Die heilige Performance aktualisiert sich gleichsam in der nicht-identischen Wiederholung von Ausstellungen unter dem Titel *When Attitudes Become Flesh*.

Ball erörtert das eingehend in den extrem dichten Textpassagen des letzten Abschnitts seines Textes. In der Liturgie wird eine Erzählung wiederaufgeführt

und interpretiert – ganz so wie man eine Partitur interpretiert. Die »Interpretation« zielt hier also nicht auf die pädagogisierende Auslegung eines Partebuchs oder die Synchronisierung von Körperpraktiken unter den Vorzeichen einer kollektiven Neurose. Das nicht-identische Wiederholungsgeschehen der Liturgie zielt vielmehr auf die Initiation in eine Lebensform. Worin aber besteht die *basic attitude* dieser Lebensform, das, was sie zum Spiegel eines Orientierungsstiftenden Normtypus werden lässt?

Ich will zunächst aufzeigen, was die gesuchte *attitude* nicht darstellt. Der klassische Avantgardekünstler ist, wie das kantische Subjekt, ein Held. Er ist zwar meist ein tragisch-scheiternder, dionysischer Held, aber selbst dann begreift er sich (wie das dem militärischen Sprachgebrauch entlehnte Wort Avantgarde bereits andeutet) als Glied einer Vorhut, die dem gemeinen Volk zeigt, wo es langgeht. Damit kommt zumindest implizit eine orientierungsstiftende Norm ins Spiel. Doch die Norm des Avantgardisten ist, ganz im Sinne Kants, abstrakt und unbestimmt. Sie motiviert einen Prozess kultureller Sublimierung, doch es bleibt »zweifelhaft, nach welchem Maßstab und Einheitspunkt hin sublimiert werde, es sei denn der allgemeinste der Sublimierung selbst und ihres Bezugs zur Gesellschaft«. (XIII, S. 331)

Die Postmoderne forciert diesen selbstreferenziellen Zug, mithin das, was avantgardistische Aufbruchsbewegungen, rückblickend, nahezu durchgehend als Auszüge ins Unbestimmte erscheinen lassen. Vom militärischen Heldennymthos klassischer Avantgarden hebt sich die Postmoderne dabei insofern ab, als sie das Scheitern als vorprogrammiert erscheinen lässt. Aus Beuys' »Jeder Mensch ist ein Künstler« wird Kippenbergers »Jeder Künstler ist ein Mensch«.

Im Gefolge dieser desillusionierenden Umkehrung bleibt der postmoderne Held dazu verurteilt, ein reaktives Verhaltensmuster zu kultivieren und sich als ironischer oder zynischer Antitypus zum klassisch modernen Avantgardisten zu stilisieren. Dem setzt Ball den Exorzisten entgegen, und damit erschließt er eine kritische Perspektive auf den (post)modernen Hang zur ironisierenden Abstraktion, welche die »post-ironische Wende«⁴⁴ des 21. Jahrhunderts unter katholisch-byzantinischen Vorzeichen vorwegnimmt.

Aber was sind Exorzisten? Exorzisten sind zunächst einmal ganz normale Exemplare der Gemeinschaft der »Heiligen in Christus« (Phil 1,1). Sie sind heilig, weil ihnen im Sakrament der Taufe der Name Christi aufgeprägt wurde, der als das menschengewordene, schöpferische Wort Gottes (*Gottlogos*), nicht nur das »Urbild der Kirche«, sondern auch »das Urbild der Realität der Bilder« ist (XVII, S. 340; vgl. XV, S. 337). Was die Exorzisten gegenüber den übrigen Heiligen auszeichnet, ist die Kraft, zuweilen bereits durch ihre bloße Präsenz, Dämonen auszutreiben:

Es ist bekannt, dass Heilige wie Bernhard von Clairvaux und viele andere, wo sie als Exorzisten auftraten, eine Besessenheit (Teufelsneurose nach Freud) oft durch ihr pures Auftreten zu heilen vermochten. Der Kranke empfand die Geschlossenheit ihrer heiligen Person so unwiderstehlich, dass

44) Zur »postironischen Wende« im Gefolge der Finanz- und Wirtschaftskrise des Jahres 2008 vgl. Artikel »Postironie«, in: Johannes M. Hedinger, Marcus Gossolt (Hg.), *La réalité dépasse la fiction*. Lexikon zur zeitgenössischen Kunst von Com&Com, Sulgen, Zürich 2010, S. 135

er durch einen Anblick allein seinen libidinösen Verstrickungen (der Macht des Teufels) entrissen war. (XIII, S. 333)

Anders als in heidnischen Traditionen entspringt diese Kraft nicht einer individuellen, magischen Begabung. Sie beruht vielmehr auf der Gabe im Kranken, »die reine Glaubenskraft zu stärken« (VI, S. 137), entspringt mithin einer Dynamik, an der Heilende und Geheilte gleichermaßen teilhaben.

Die Initiation in die Gemeinschaft des Glaubens erfordert allerdings Übung, und zumindest insofern kann die Persönlichkeit des Exorzisten als normgebend gelten. Versteht er sich doch auf die Kunst sinnbetonter Vereinfachung: die Gabe, Bilder zu Sinnbildern für das werden zu lassen, was unserer Verehrung würdig ist. In dieser orientierungstiftenden Praxis sinnbildlicher Vereinfachung liegt der Kern dessen, was Hugo Ball als »Kultweihe« bezeichnet. Die Kultweihe erhebt ein Bild zum Urbild, indem es ihm die Kraft verleiht, sich dem Gedächtnis der Menschheit einzuprägen. Die Kraft urtümlicher Bilder rührt nämlich, so Ball,

von nichts anderem her, als dass sie bei dem ungeheuren Konservatismus der Kulte durch unendliche Zeiträume immer wieder »betrachtet«, umliebt, vertieft und auf einen immer wesentlicheren Typus reduziert worden sind. (XVI, S. 339, vgl. XV, S. 336; VII, S. 340)

57

Dieses normgebende Vermögen, mittels sinnbetonter Vereinfachung in eine kultisch-liturgische Lebensform einzuführen, hat der christliche Exorzist mit heidnischen Pneumatikern gemeinsam. Das Christentum geht aber einen entscheidenden Schritt über heidnische Kultpraktiken hinaus, indem es die Liturgie auf das Fundament der Taufe gründet und damit die noch für den Platonismus charakteristische Welt der Urbilder am Bild und Namen eines einzigen »Urbilds« ausrichtet: dem Bild des menschengewordenen, gekreuzigten und auferstandenen Schöpfungswortes. Man wird zur Persönlichkeit, indem man sich den Namen Christi aufprägen lässt und sich damit – Kraft der Wiedergeburt der Taufe – in ein Abbild des menschengewordenen *Gottlogos* verwandelt.

Im Mittelpunkt steht demzufolge nicht die magische Hinwendung zu Vertrautem, sondern das glaubende Vertrauen in einen ebenso nahen wie befremdlichen Gott: den *homo sacer*, der seine Heiligkeit genau an dem Punkt offenbart, wo man das Gegenteil erwartet – am Kreuz.⁴⁵ Der Normtypus des gekreuzigten und Kraft seiner Auferstehung transfigurierten »Herrn« ist ja nicht eine historisch identifizierbare Person. Eher schon ist er dem Wurm der himmlischen Hierarchie des Areopagiten vergleichbar. Wenngleich Inbegriff des göttlichen Lichts, taucht er niemals dort auf, wo man ihn erwartet. Seine Gegenwart »im heiligsten Sakrament der Eucharistie« (XVIII, S. 344) durchkreuzt die ethischen, ästhetischen und politischen Wertehierarchien der etablierten Ordnung. Und aus diesem Grund braucht die Gemeinschaft der Heiligen jederzeit Exorzisten, begnadete Vereinfacher, welche die Gegenwart des gekreuzigten Gotteswortes wieder sicht- oder hörbar werden lassen.

45) Vgl. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main 2002, sowie John Milbank, *Being reconciled. Ontology and pardon*, London 2003, S. 79–104

Die Kunst, sichtbar oder hörbar werden zu lassen, zeichnet freilich auch den Künstler aus. So stellt sich zuletzt die Frage nach dem Unterschied zwischen Künstlern und Exorzisten. Zur Beantwortung dieser Frage ist zunächst an den paradoxalen Charakter der »heilige Kultsage« (XVIII, S. 343 f.) des Christentums zu erinnern. Die Verehrung eines Gekreuzigten, aus dessen geöffneten Wunde das »Leben in Fülle« fließt (Joh. 10, 10; 19, 34), ist zunächst einmal dies, ein Paradox. »Der Glaube ist der Kundige in Bezug auf das Paradox«, heißt es bereits bei Kierkegaard, der mit dieser Einsicht ebenfalls aus vormodernen Quellen schöpft.⁴⁶ Aber das Paradox des Glaubens ist nicht irgendein Paradox. Es ist das Paradox einer Kultsage, die den Exorzisten und mit seiner Hilfe jeden Gläubigen dazu ermächtigt, zwischen heilbringenden und verderblichen Paradoxien zu unterscheiden. Das führt uns zum springenden Punkt der Ballschen Kritik der psychoanalytischen und ästhetischen Aufbruchsbewegungen seiner Zeit (vgl. XIV; II, S. 131 f.): Dem Problem der *discretio spirituum*, der »Unterscheidung der Geister«.

Auch der romantische oder postmoderne Ironiker bedient sich einer paradoxen Symbolsprache. Und in beiden Fällen berührt das Paradox Grenzphänomene, welche eingeschliffene Wahrnehmungs- und Denkschablonen fragwürdig werden lassen. Doch nicht alles, was jenseits dieser Grenze aufscheint, ist einerlei. Der Teufel ist ein Doppelgänger Gottes.⁴⁷ Das macht es so schwer, Engel und Dämonen auseinanderzuhalten. An der Schwelle zum Paradox scheidet die klinische Fiktion der Moderne, jeder signifikante Unterschied ließ sich durch identisch reproduzierbare, digitale Unterscheidungsverfahren sichern. Es gibt keinen Kopierschutz gegen das, was sich identisch reproduzieren lässt. Und aus diesem Grund versagt das univoke Rationalitätskonzept der Moderne genau dort, wo es am meisten gefragt wäre; dort, wo es darum geht, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden. In einem modernen Labor hat der Teufel leichtes Spiel. Auf der anderen Seite macht sich die Kunst zum Sklaven bürgerlicher Somatiker, wenn sie ihr Vermögen vernachlässigt, zwischen Gutem und Bösem, Begehrtenwertem und Nichtigem aus eigener Vollmacht zu unterscheiden. Die ironische Wahrheit der *Teufel-Jesus*-Skulpturen Wim Delvoyes oder der vor allem durch gigantische Hohlheit beindruckenden *Angels and Demons*-Skulpturen von AES-F liegt, aus dieser Perspektive betrachtet, darin, dass sie den reaktiven Charakter postmoderner Ironie bloßstellen. Die Dämonen der Vergangenheit werden umstandslos mit ihrem geflügelten Widerpart fusioniert, die weil der Gekreuzigte sich mit der Schlange des Sündenfalls verdrillt. Man spielt mit dem Paradox, ohne die Chance zu nutzen, an der Grenze des (Un-)Unterscheidbaren einen Unterschied zu machen, der (im Sinne von Gregory Bateson) einen Unterschied macht. Dass dieses indifferente Spiel mit dem Paradox Kunst sei, wird durch den Ballschen Hierarchiedanken nicht infrage gestellt; setzt es die dämonische Symbolik unserer Zeit doch durchaus treffsicher ins Bild. Doch es verspielt den Mehrwert, der den Künstler zu einem verschwindenden

46) Soren Kierkegaard, *Die Tagebücher. Eine Auswahl*, Düsseldorf, Köln 1980, S. 336 f. Zu den vormodernen Wurzeln dieser Formel vgl. Johannes Hoff, *Kontingenz, Berührung, Überschreitung*, Freiburg 2007, S. 463 ff.

47) Michel Foucault, *Das Trugbild Gottes*, in *Michel Foucault*, Prava Mazumdar (Hg.), Michel Foucault, München 1997, S. 134 ff.

Vermittler werden lässt in Bezug auf das, was Ball als die »pneumatische Sphäre« bezeichnet.

Im Gegenzug zu diesem sich bereits in den 20er Jahren abzeichnenden dämonischen Trend knüpft Hugo Ball an die Tradition der Geisterscheidung an, die seit unvordenklichen Zeiten dazu anleitet, sich im Unmöglichen zu üben: zu unterscheiden zwischen dem, was schön, gut und begehrenswert, und dem, was hohl ist. Das Böse und Dämonische ist nichtig und hohl – so nichtig wie die Spiegelfähigkeit des Bösen, die Christoph Schlingensiefel's *Deutschlandtrilogie* zu einem ebenso unerträglichen wie genialischen Meisterwerk werden ließ. Doch die Praxis der Scheidung zwischen Gut und Böse erfordert Übung. Ironisch sein kann jeder.⁴⁸ Exorzismus verlangt Geduld. Der Exorzist sagt weder (wie der Lacan'sche Ironiker) »alle Symbole sind hohl« noch (wie der hysterische Held) »alle Symbole haben einen tieferen Sinn«. Er übt sich in der Praxis der Geisterscheidung, indem er sich mit den *Kardinaltugenden des Glaubens vertraut macht*: der Beharrlichkeit im Vertrauen (*fides*) und Hoffen (*spes*) auf das, was man nicht sieht, und der liebenden Zuneigung (*caritas*) zu dem, was sich, und sei es auch nur für einen flüchtigen Augenblick, als wahrhaft begehrenswert offenbart.

Die *basic attitude* des Glaubens – verstanden als Kundigkeit in Bezug auf das Paradox – kann aus diesem Grund nur darin liegen, das Unmögliche zu versuchen: unter wechselnden Vorzeichen der unvordenklichen Chance auf die Spur zu kommen, einen Unterschied zu machen, der einen Unterschied macht. Vielleicht ist es ja das, was die Kunst des Ex-Ministranten Christoph Schlingensiefel vom ironischen Mainstream der Postmoderne abhob. Als Schlingensiefel starb, schrieb Peter Michalzik in der *Frankfurter Rundschau*: »Er war der Exorzist, der deutsche Gespenster durch eine Gruselhomöopathie in höchsten Dosen austrieb.«⁴⁹ □

61

48) Dessen war sich Christoph Schlingensiefel wie kein anderer bewusst. »Ich finde, Home ist nicht unbedingt das Beste, was unsere Generation zu vertreten hat«, in: »Die Nanosekunde des Glücks«, *Neue Zürcher Zeitung*, 17. Juli 2010, <http://www.schlingensiefel.com/weblog/?p=6108>

49) Peter Michalzik »Sein Leben war, was er gemacht hat«, *Frankfurter Rundschau*, 22. August 2010, <http://www.fr-online.de/kultur/sein-leben-war-was-er-gemacht-hat/-/1472786:4580292/-/index.html>