

THILO BOCK

**»EINE LEBENDIGE
ZEITSCHRIFT
GEWISSERMAASSEN.«**

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

Erste Auflage
Verbrecher Verlag Berlin 2016
www.verbrecherei.de

© Thilo Bock 2016
Satz: Susanne Bax

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

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

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

www.thilo-bock.de

Verbrecher Verlag

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

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

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

Vorspiel

14

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

Hugo Balls Weg zur Künstlerkeiße Voltaire

15

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

Zwischen Gemütlichkeit und Moderne — Ball und die Münchner Bohème

24

»der Vertreter der jüngsten Literatur beim Theater«

Der Theatermacher

32

»Bildung einer neuen Gesellschaft als Träger eines geistigen Lebens«

Das Münchner Künstlertheater und Balls »Neues Theater«

54

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

Kandinskys Theorien und Bühnenkompositionen

69

»Gegen Zuständliches«

Lyrik, Leybold und Revolution

78

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

Kriegsausbruch und Balls Politisierung

87

»Negationisten« und »Explosionisten«

Erste Zusammenarbeiten von Ball und Huelsenbeck

101

»Man sieht tief ins Leben hinein.«

Ball und Hennings im Exil

109

»Ich bin kein Anarchist.«

Balls politische Position vor der Gründung des Cabaret Voltaire

114

»Dichten wir das Leben täglich um«

Das Cabaret Voltaire

115

»Wir vollführen einen Höllenlärm.«

Eine Bildbetrachtung

121

»Die Leute waren alle so unerwartet fröhlich.«

Die Gruppe

133

»Tummelplatz verrückter Emotionen«

Vom Kabarett zu Dada

169

»Indem man Dada sagt.«

Die I. Dada-Soiree im Zunfthaus zur Waag

194

»Worte ausspeien«

Dadas akustisch-auditive Literaturformen

195

Der »Wert der Stimme«

Bruitistische Experimente

216

»Verse ohne Worte« oder »Lautgedichte«

Eine Sprache, die keine Sprache ist

237

»Dada ist unmittelbar«

Von der Aura des Augenblicks

244

»Der Ritter aus Glanzpapier ist seiner Fröhlichkeit müde.«

Eine Coda: Hugo Balls Abschied vom Künstlertum

245

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

Der schrittweise Abgang von der literarischen Bühne

257

»ich habe meinen Weg gefunden«

Andeutungen zu Balls Fluchtweg in die Religion

264

»und habe mein Leben einer Idee geopfert«

Balls endgültiger Abschied von Dada

268

Literatur

280

Anmerkung und Dank

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

VORSPIEL

* Ball: Die Flucht aus der Zeit. 1927. Eintrag vom 11. Dezember 1916. S. 138.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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