

Säkeitä ilman sanoja

Hugo Ball, Walter Benjamin ja destruktiivisuus kielessä

Destruktiivinen luonne ei näe mitään pysyvää. Juuri siksi hän näkee kaikkialla reittejä.ⁱ

Walter Benjamin, "Der destruktive Charakter"

Walter Benjamin kirjoitti vuonna 1929 tekstifragmentin destruktiivisesta luonteesta, jonka tavoite on tilan luominen ja puhdistaminen.ⁱⁱ Arvoitukselliseksi jäävä noin kahden sivun mittainen fragmentti ei määrittele tarkemmin, mihin destruktiivisen luonteen tuhovimma kohdistuu ja minkälaisiin ilmiöihin Benjamin tässä yhteydessä viittaa. Destruktiivisuus kuitenkin nivoutuu muissa Benjaminin kirjoituksissa osaksi hänen kulttuuriteoriaansa. Tuhoamiseen tähtäävä estetiikka ja retoriikka ovat tunnistettavia piirteitä myös 1900-luvun alun eurooppalaisessa kulttuurissa ja taiteessa, kuten dada-manifesteissa ja futuristien kirjoituksissa.ⁱⁱⁱ

Käsittelen artikkelissani kielen destruktiota Hugo Ballin äänirunoudessa ja kieleen liittyvissä kirjoituksissa vuonna 1916 vertailemalla Ballin ajatuksia kielestä ja modernin kriisistä Walter Benjaminin kirjoituksiin vuosisadan vaihteen kulttuurisista muutoksista. Benjamin (1892–1940) ja Ball (1886–1927) olivat aikalaisia, jotka sijoittuivat etäälle toisistaan poliittis-kulttuurisella kartalla, vaikka molemmat olivatkin lähtöisin saksankielisestä kulttuuripiiristä. Ball tunnetaan ennen kaikkea Zürichin dadan keskeisenä hahmona ja Cabaret Voltairen perustajana, vaikka Ballin kausi dadan parissa oli lyhyt ja ailahteleva. Ball oli omintakeinen ajattelija, joka kirjoitti elämänsä aikana näytelmiä, kaksi kaunokirjallista teosta, poliittisia artikkeleita sekä teoreettis-poleemisia teoksia eurooppalaisesta kulttuurista. Ballin äänirunouteen liittyvät kielelliset kokeilut ajoittuvat kesään 1916, joskin hän kehitteli runoissa kristallisoitunutta kielikäsitystään noin vuodesta 1915 vuoteen 1917. Jotta Ballin

äänirunoutta ja kielen destruktiota voi ymmärtää, hänen taiteellista toimintaansa tulee tarkastella kokonaisuutena ja ottaa huomioon myös aikalaisdiskurssit.

Benjaminin ja Ballin tiet kohtasivat maaliskuussa 1918 Bernissä. Ball oli muuttanut Sveitsiin pakoon ensimmäistä maailmansotaa ja kirjoitti aktiivisesti *Die Freie Zeitung* -lehteen. Benjamin taas etsi Bernissä ohjaajaa väitöskirjalleen *Zum Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Yhdistävä henkilö Ballin ja Benjaminin välillä oli Ernst Bloch, jonka kanssa molemmat olivat tekemisissä aktiivisesti. Blochin myöhempien muistelmien mukaan Ballin puoliso Emmy Hennings oli esitellyt Benjaminin hänelle.^{iv} Benjamin ja Ball eivät koskaan viitanneet suoraan toisiinsa, mutta jossain määrin he tunsivat toistensa kirjoituksia.^v Ballin ja Benjaminin historiallisia ja teoreettisia yhteyksiä on pohdittu hyvin vähän, etenkin destruktiivisuuden näkökulmasta.^{vi}

Benjaminin kirjoitukset ovat vuosien mittaan sulautuneet osaksi modernia käsittelevien teorioiden kaanonia. Hän ei lyhyen fragmenttinsa lisäksi käsitellyt destruktiivisuutta itsessään, mutta samankaltaiset teemat kulkevat mukana hänen muussa tuotannossaan. Destruktiivisuus näkyy 1800- ja 1900-lukujen taitteen modernissa kulttuurissa kahtalaisena ilmiönä. Yhtäältä moderni oli itsessään destruktiivinen prosessi hävittäessään perinteisiä kulttuurin muotoja uuden tieltä. Benjamin käsitteli kirjoituksissaan juuri näitä murroksia. Toisaalta destruktiivisuus ilmeni myös aktiivisena taiteellisen ja muun toiminnan strategiana, kuten Ballin äänirunous osoittaa. Aktiivista destruktiivisuutta ei ole mielekästä tarkastella pelkästään abstraktin teorian tasolla, vaan on olennaista kysyä, minkälaisien tavoitteiden saavuttamiseksi destruktiivisia strategioita käytetään.

Aloitan käsittelemällä näitä teemoja Ballin taiteellisessa tuotannossa sekä hänen näkemyksiään modernista kulttuurin kriisistä. Siirryn sitten tarkastelemaan Benjaminin kirjoituksia modernin murroksesta, minkä jälkeen käsitelen Benjaminin kielifilosofiaa suhteessa aikalaiskeskusteluihin kielen merkityksestä kulttuurissa. Lopuksi vertailen Benjaminin ja Ballin käsityksiä kielestä ja destruktiivisuudesta modernissa kulttuurissa. Vaikka Ballin ja Benjaminin ajatukset eroavat monessa suhteessa, molemmat pyrkivät rakentamaan uudenlaisen kulttuurin perusteita.

Modernin kriisi ja Hugo Ballin äänirunous

Hugo Ballin vaikutteissa risteävät monet 1800-luvun lopun ja vuosisadan taitteen ideologiat ja suuntaukset, kuten Friedrich Nietzschen filosofia, ekspressionismi, Mihail Bakuninin anarkismi sekä katolinen teologia. Uskonnon merkitys näkyi jo 1910-luvun lopulla katolilaisessa perheessä kasvaneen Ballin kirjoituksissa ja taiteellisessa toiminnassa, mutta Ball palasi vasta 1920-luvulla katolilaisuuden pariin ja tutustui laajemmin teologiaan, josta hän kirjoitti muun muassa teoksessaan *Byzantinisches Christentum* (1923).^{vii}

Ball alkoi opiskeluaikanaan 1909 ja 1910 valmistella väitöskirjaa Nietzschen filosofiasta työnimellä *Nietzsche in Basel*, jossa hän tarttui erityisesti sivilisaatiokritiikin ajatukseen.^{viii} Ballin väitöskirja jäi lopulta kesken, kun hän lähti vuonna 1910 opiskelemaan näyttelijäksi Max Reinhardtin teatterikouluun Berliiniin.^{ix} Alkuvuonna ja kesällä 1914 Ball suunnitteli uuden taiteellisen teatterin avaamista yhdessä Wassily Kandinskyn, Franz Marcin ja muutamien muiden taiteilijoiden kanssa.^x Nietzschen filosofiaan liittyvät teemat vaikuttivat edelleen Balliin ajattelussa ja hän näki ekspressionistisessa teatterissa ratkaisun kulttuurikriisiin. Ajatus teatterista eräänlaisena moraalisen emansipaation paikkana ei sinänsä ollut uusi saksalaisessa kulttuurissa, sillä aiheesta oli keskusteltu Friedrich Schillerin esteettiseen kasvatukseen ja valitukseen liittyvistä teoksista lähtien.^{xi}

Ballin ja Kandinskyn suunnitelmat uudesta teatterista kuitenkin romutuivat, kun ensimmäinen maailmansota alkoi elokuussa 1914. Monien muiden aikakauden taiteilijoiden tavoin Ball ilmoittautui vapaaehtoiseksi sotaan. Hän ei varsinaisesti osallistunut taisteluihin, mutta ehti nähdä tuhoja länsirintamalla, mikä traumatisoi häntä syvästi. Sota radikalisoi Ballin ajattelua ja nosti poliittisuuden yhä keskeisemmäksi.^{xii}

Ball muutti vuonna 1915 Sveitsin poliittisesti neutraalin aseman vuoksi Berliinistä Zürichiin, jossa hän avasi ystäviensä kanssa Cabaret Voltairen helmikuussa 1916. Kabareen ohjelmisto on usein nähty lähinnä provokaationa ja protestina, joskin Ball pyrki toteuttamaan myös ekspressionistisen teatterin parissa tavoittelemaansa yleisön emansipaatiota.^{xiii} Kabareen ohjelmaan sisältyi alusta asti niin runojen kuin muidenkin tekstien lausuntaa, mutta Ball viittaa varsinaisiin äänirunoihin ensimmäistä kertaa kesäkuussa 1916.^{xiv} Ballin äänirunous kattaa kokonaisuudessaan kymmenisen runoa, jotka kaikki ovat peräisin hänen lyhyeltä kaudeltaan dadan parissa.

Toukokuun 31. päivänä 1916 Ball esitti yhdessä Emmy Henningsin, Hans Arpin, Tristan Tzaran, Marcel Jancon ja Marietta di Monacon kanssa bruitistisen *Simultan Krippenspiel* -nimisen äännteistä koostuvan näytelmän, jossa kerrotaan Jeesuksen syntymän tarina. Näytelmän muotoon kirjoitettu teksti ei sisällä perinteistä dialogia vaan ainoastaan ääntelystä ja yksittäisistä äännteistä koostuvia repliikkejä, jotka onomatopoeettisuudessaan muistuttavat Ballin myöhempiä äänirunoja.^{xv}

Ball toteaa pari viikkoa myöhemmin päiväkirjamerkinnässään 23. kesäkuuta 1916, että hän on keksinyt uuden runouden lajin, jota hän nimittää ”säkeiksi ilman sanoja” tai ”äänirunoiksi”.^{xvi} Ball käyttää tässä yhteydessä sanaa *Lautgedichte*, joka tarkemmin käännettynä tarkoittaa äännerunoutta.^{xvii} Saman päiväkirjamerkinnän yhteydessä Ball kuvailee esitystään, jossa hän lausui viimeisenä merkityksettömistä äännteistä koostuvan ”Karawane”-runon, joka tunnetaan myös nimellä ”Zug der Elephanten”:

jolifanto bambla o falli bambla
grossiga m’pfa habla horem
egiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollaka
anlogo bung
blago bung blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa olobo
hej tatta gorem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluwu ssubudu
tumba ba-umf
kusa gauma
ba – umf^{xviii}

Ballin mukaan runossa esiintyvien norsujen hitaan ja voimistuvan käynnin edetessä hän ei enää tiennyt miten jatkaa, jottei vakavaksi tarkoitettu esitys muuttuisi huvittaviksi. Lopulta hän alkoi resitoida äännteitä katolisen messun tapaan. Liturginen äänenkäyttö sai Ballin kuvauksen mukaan aikaan transsinomaisen tilan, joka toi hänen mieleensä lapsuuden uskonnollisia kokemuksia. Esitys päättyi valojen pimentämiseen, ja omien sanojensa mukaan Ball poistui lavalta hiestä märkänä.^{xix} Kuten Ballin kuvaus osoittaa, hänen runonsa oli

tarkoitettu lausuttavaksi ääneen, jolloin äänteet muodostavat musiikillisen, ruumiillisen ja ritualistisella tavalla uskonnollisen kokemuksen.

Hugo Ball ei suinkaan ollut ainoa 1910-luvun taiteilija, joka koetteli runollisen kielen rajoja. Ballin kanssa yhteistyötä tehneet dadaistit Marcel Janco, Richard Huelsenbeck ja Tristan Tzara esittivät kabareessa simultaanirunoutta, jossa useampi esiintyjä luki samaa runoa, useimmiten eri kielillä.^{xx} Kokeellista runoutta kehittivät samoihin aikoihin 1910-luvulla myös venäläiset *Zaum*-runoilijat Velimir Hlebnikov ja Aleksei Krutšonyh sekä italialaiset futuristit Filippo Marinettin johdolla. Merz-dadan perustanut Kurt Schwitters vei äänirunouden kehittelyn todella pitkälle 1930-luvulla valmistuneessa *Ursonate*-teoksessaan.^{xxi} Avantgarde-runouteen liittyi äänen lisäksi usein visuaalisia ja typografisia kokeiluja.^{xxii} Italialainen futurismi oli entuudestaan tuttua Ballille. Hän sai ensi kosketuksensa futurismiin vierailtuaan lokakuussa 1913 Dresdenissä futuristisen taiteen näyttelyssä, josta hän kirjoitti innostuneen hämmentyneenä *Revolution*-lehdessä julkaistun artikkelin marraskuussa 1913.^{xxiii} Ball kävi myös kirjeenvaihtoa Marinettin kanssa kesällä 1915.^{xxiv}

Ballin äänirunoja on tulkittu usein kääntämällä äänteiden merkityksiä luonnolliselle kielelle tai analysoimalla äänteitä musiikillisella tasolla, eräänlaisena runopartituurina.^{xxv} ”Gadji beri bimba” -runoa lukuun ottamatta kaikilla Ballin äänirunoilla on saksankielinen nimi, mikä tarjoaa vastaanottajalle jonkinlaisen semanttisen tulkintakehikon. Äänirunojen merkityksettömistä äänteistä ja sanoista on löydettävissä viitteitä sanallisista vastaavuuksista eurooppalaisiin kieliin, kuten esimerkiksi Philip Mannin analyysit runoista ”Seepferdchen und Flugfische” ja ”Karawane” osoittavat. Mann analysoi Ballin kirjoitusten ja kirjeiden avulla äänirunoista tunnistettavia teemoja, jotka liittyvät niin sotaan, uskonnollisiin aiheisiin kuin mereen tai vesielementtiin.^{xxvi}

Steven McCafferyn mukaan olisi houkuttelevaa nähdä Ballin äänirunot pelkkänä merkityksen negaationa ja semantiikan ja rationaalisuuden rajoja koettelevana nihilisminä, mikä kuitenkin on hänen mukaansa pinnallinen tulkinta.^{xxvii} Äänirunot eivät ensisijaisesti ole vastareaktio symbolismille tai muille edeltäneille taidesuuntauksille, vaan Ball liittää itsensä niiden kautta aikalaisdiskurssiin modernin kulttuurin kriisistä ja vuosisadan vaihteen kapitalismista. Äänirunot olivat Ballille yritys palauttaa taiteen avulla inflaation kokeneelle kielelle sen arvo, mihin hän oli pyrkinyt jo aiemmassa taiteellisessa tuotannossaan. ”Karawane”-resitointia

seuranneena päivänä Ball mainitsee päiväkirjassaan lukeneensa kabareessa *ohjelmallisia säkeitä*.^{xxviii}

Ballin äänirunoudessa kielen semanttisten merkitysten tuhoaminen on strateginen valinta vastauksena modernin kriisiin ja vieraantumiseen. Äänirunojen tavoitteena on hajottaa osiin journalismin ja poliittisen propagandan korruptoima kieli ja palata alkuperäiseen puhtaaseen kieleen, joka perustuu ääneen lausumiseen ja kielen onomatopoeettisiin ominaisuuksiin. Ball viittaa päiväkirjamerkinnässään 22.11.1916 luomiskertomukseen avatessaan uskon merkitystä maailman jäsentämisessä.^{xxix} Jumala antoi ihmiselle valtuutukseen nimetä eläimet, mikä Ballin mukaan väistämättä vaati uskoa niin Jumalaan kuin ympäröivään maailmaan. Samalla Ball nivoo yhteen puhtaan kielen ja uskonnollisen kokemuksen.

Vaikka poliittisuus ja kritiikki preussilaista kulttuuria kohtaan olivat läsnä jo Ballin sodanaikaisissa kirjoituksissa, äänirunot eivät liity aikakauden päivänpoliittisiin teemoihin samalla tavoin kuin muilla dadaisteilla. Esimerkiksi Huelsenbeckin ja Tzaran simultaaniruno "L'amiral cherche une maison à louer" on kirjoitettu saksaksi, ranskaksi ja englanniksi – keskenään sotivien maiden kielillä. Ballin äänirunoissa kieleen liittyvät poliittiset kysymykset ovat huomattavasti syvemmillä kulttuurin kriisin tematiikassa ja uskonnollisessa ajattelussa.

Ball ammensi ajatteluunsa teemoja Nietzscheä myös dada-kaudellaan vuosina 1916 ja 1917, vaikka hän koki ajatuksen Jumalan kuoleman luomasta tyhjiöstä ongelmallisena. Ball alleviivasi näkemystään kriisistä 7. huhtikuuta 1917 Galerie Dadassa pitämässään esitelmässään, joka käsitteli Wassily Kandinskyä. Ball hahmottelee kolme asiaa, jotka mullistivat eurooppalaisen yhteiskunnan 1900-luvun alussa: kriittisen filosofian sekulaari maailmankuva, atomin hajottaminen luonnontieteissä sekä massakulttuurin syntyminen kaupungistumisen ja teollistumisen myötä.^{xxx} Modernissa yhteiskunnassa vieraantunut yksilö oli hänen mukaansa menettänyt identiteettinsä suurkaupungin massakulttuurissa ja koneet olivat korvanneet vitaalin elämänvoiman.^{xxxi}

Philip Mann näkee Ballin äänirunot ja puhtaan kielen etsimisen epätoivoisena, viimeisenä taisteluna löytää ratkaisu kulttuurin kriisiin.^{xxxii} Mannin näkemykseen on helppo yhtyä, mikäli asiaa tarkastellaan poliittisesta näkökulmasta, sillä Ball asettaa kohtuuttomia odotuksia runouden kielelle ja sen mahdollisuudelle muuttaa maailmaa. Taiteellisesta näkökulmasta tarkasteltuna Ballin kokeilut näyttävät onnistuneemmilta. Steven McCaffery toteaaakin

äänirunoudesta: ”foneettisella runoudella on pikemmin muuntava kuin kieltävä vaikutus suhteessa merkitykseen; se määrittelee semanttisen järjestyksen toisin.”^{xxxiii}

Walter Benjamin ja moderni

Benjamin ja Ball liikkuvat ennen sotaa erilaisissa intellektuaalisissa maastoissa, vaikka he elivät pääsääntöisesti samassa maassa ja saksankielisen kulttuurin ympäröimänä. Benjamin nähdään usein modernin teoreetikkona, vaikka hän ei kirjoittanutkaan varsinaista systemaattista teoriaa. Benjaminin tekstit, jotka ulottuvat habilitaatiotutkimuksesta muistiinpanofragmentteihin ja keskeneräiseksi jääneisiin teoksiin muodostavat erilaisten tekstien verkoston, jossa modernin aikakauden ilmiöt ja teemat toistuvat erilaisissa yhteyksissä. Sekä Benjamin että Ball käsittävät moderniksi ennen kaikkea toisen teollisen vallankumouksen aikakauden eli 1800-luvun loppupuolen ja vuosisadan vaihteen, jolloin 1700-luvulla alkanut teollistuminen ja kaupungistuminen kiihtyivät, massakulttuuri ja viihdeteollisuus nousivat merkittävään asemaan ja uudet keksinnöt kuten valokuva, painotekniikan kehitys, rautatiet ja sähkön valjastaminen uudeksi energialähteeksi muuttivat yhteiskuntaa.

”Kokemus ja köyhyys” -esseessään (1933) Benjamin käsittelee teemoja, jotka Ballin kirjoituksissa näyttävät modernin kriisin merkkeinä. Benjaminin mukaan 1800- ja 1900-luvun taitteen suuret yhteiskunnalliset muutokset, ensisijaisesti ensimmäinen maailmansota, aiheuttivat kokemuksen inflaation. Kokemustieto, joka aiemmin periytyi sukupolvelta toiselle viisauksien, sananlaskujen ja tarinoiden muodossa, menetti Benjaminin mukaan lopullisesti merkityksensä ensimmäisen maailmansodan kauhut kokeneen sukupolven aikana. Ensimmäinen maailmansota, joka oli modernia teknologiaa hyödyntävässä tuhovoimassaan täysin poikkeuksellinen siihenastisessa historiassa, oli toki itsessään kokemus, mutta sodan kokemukset eivät olleet välitettävissä sukupolvelta toiselle samalla tavoin kuin aiempien sukupolvien viisaudet. ^{xxxiv} Sodanjälkeistä aikaa Benjamin kuvaa kokemuksen köyhyydellä, nimenomaan välitettävän kokemuksen niukkuutena.

Sodan traumaattisuudesta huolimatta Benjamin ei näe kokemuskulttuurin muutosta ainoastaan negatiivisena ilmiönä, vaan hän hahmottelee kulttuurin mahdollisuuksia uudenlaisessa kokemuksen köyhyydessä, jota hän vertaa barbariaan:

Sanomme näin tuottaaksemme uuden, positiivisen barbarian käsitteen. Sillä mihin kokemuksen köyhyys yllyttää barbaarit? Se yllyttää heidät aloittamaan alusta, lähtemään uudestaan alusta liikkeelle, tulemaan vähällä toimeen, rakentamaan vähistä aineksista jotakin uutta ja olemaan katsomatta sen enempää vasemmalle kuin oikealle. Suurten luojien joukossa on aina ollut niitä säälimättömiä, jotka aivan aluksi tyhjensivät pöydän. He nimittäin halusivat piirustuspöydän, he olivat rakentajia.^{xxxv}

Benjaminin kuvailemat pöydän puhdistavat barbaarit muistuttavat destruktiivista luonnetta, joka ei tuhoa olemassa olevaa itse raunioiden vaan raunioiden läpi kulkevan tien vuoksi, tehdäkseen tilaa uudelle.^{xxxvi} Benjamin mainitsee esimerkkinä tällaisista modernin ajan kulttuurin toimijoista muun muassa arkkitehti Adolf Loosin, taiteilija Paul Kleen ja kirjailija-kuvittaja Paul Scheerbartin. ”Kokemus ja köyhyys” -esseen tapa käsitellä modernia on tyypillinen myös Benjaminin muille kirjoituksille. Toisin kuin pessimistisempi Ball, Benjamin näki 1800-luvun ja 1900-luvun taitteen yhteiskunnallisissa ja kulttuurisissa muutoksissa paljon potentiaalia.

Modernin prosessien kuvaajana ja kommentoijana Benjamin kirjoitti jossain määrin myös aikalaistaiteesta, vaikka hänet tunnetaankin ennen kaikkea populaarikulttuurin ilmiöiden tarkastelijana. Benjamin tunsikin 1800-luvun lopun ja 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten taidetta ja oli kiinnostunut muun muassa Paul Kleen tuotannosta.^{xxxvii} Benjaminin tapa käsitellä taidetta muuttui poliittisempaan suuntaan 1920-luvun puolivälistä alkaen hänen kiinnostuttuaan yhä enenevässä määrin marxilaisesta teoriasta, mikä näkyy myös hänen taidetta käsittelevissä kirjoituksissaan.

Esseessään ”Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz” (1929) Benjamin tarkastelee surrealismin intellektuaalista ja poliittista potentiaalia eurooppalaisessa kulttuurissa. Hänen mukaansa surrealismin tapa käsitellä modernia, urbaania tilaa ja toisaalta hyödyntää unen ja psykoanalyysin teemoja muodostaa kokemuksen, joka lähestyy maallistuneen valaistumisen tilaa, *profane Erleuchtung*. Juuri tässä tilassa modernin ajattelun potentiaali on Benjaminin mukaan parhaimmillaan, sillä tällöin on mahdollista ylittää uskonnollisen valaistumisen tila. Surrealismi tavoitteli tätä tilaa, mutta André Bretonin *Nadjaa* ja Philippe Soupault’n *Paysan de Paris* -teosta lukuun ottamatta surrealistit kuitenkin epäonnistuivat usein tavoitteessaan.^{xxxviii} Surrealistien tapa korostaa fanaattisesti tai pateettisesti arvoituksellisuuden arvoituksellista puolta ei Benjaminin mukaan vienyt eteenpäin, vaan hän tarjoaa salaisuuden lävistämiseen dialektista optiikka, joka tunnistaa arkisen läpipääsemättömäksi ja läpipääsemättömän arkiseksi.^{xxxix} Benjamin

siis pyrki tuomaan rituaalisen, mystisen havainnon poliittisemmän ja maallisemman dialektiikan piiriin. Kritiikistään huolimatta Benjamin uskoi surrealismien potentiaaliin, sillä hänen mukaansa Bakunin jälkeen kukaan ei ole määritellyt vapautta yhtä radikaalisti.^{xi}

Benjamin tarkasteli laajemmin taiteen ja visuaalisen kulttuurin poliittista potentiaalia tunnetussa esseessään ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” (1936). Taide ja sen vastaanotto kokivat suuren murroksen 1800-luvun lopussa ja vuosisadan taitteessa valokuvan ja elokuvan myötä. Taidegrafiikan ja valun tekniikat olivat jo pitkään mahdollistaneet teosten uusintamisen, mutta vasta 1800-luvulla kehitetyt monistamisen tekniikat, etupäässä valokuva, muuttivat radikaalisti taidetta ja sen vastaanottoa massakulttuurin antamassa mittakaavassa.^{xli}

Itse taiteen lisäksi myös tapa havainnoida ja vastaanottaa taidetta muuttuu ajan myötä. Aiempina vuosisatoina taideteokset olivat kulttiesineitä, jotka ajan mittaan patinoituivat merkinä pitkästä traditiosta. Benjamin käyttää esimerkkinä rituaalisesta vastaanotosta veistoksia, jotka olivat nähtävillä kirkoissa ainoastaan rajoitettuna ajankohtina.^{xlii} Maallistuneessa modernissa yhteiskunnassa 1900-luvun alussa kuvat olivat jatkuvasti saatavilla kuvitettujen sanomalehtien, valokuvien, elokuvien ja muiden visuaalisten kulttuurituotteiden muodossa. Benjamin kiinnittää esseessä huomionsa erityisesti elokuvaan, joka mullisti massojen suhteen visuaaliseen kulttuuriin. Moderni kuvien uusintamisen teknologia aloitti taiteen vastaanoton mullistavan prosessin, jota Benjamin kutsuu taideteoksen auran rappioitumiseksi. Auraattinen kokemus perustuu hänen mukaansa teoksen fyysiseen läsnäoloon ja havainnoimiseen tässä ja nyt, vaikka kokemukseen sisältyykin taiteen kulttiarvosta johtuva etäisyyden tunne. Pyhän esineen tarkastelu fyysisen ja henkisen etäisyyden päästä poikkeaa modernin kulttuurin läheisyyteen perustuvasta, maallisesta tavasta vastaanottaa visuaalisen kulttuurin tuotoksia.^{xliii}

Taiteen vastaanotossa ja välitettävän kokemuksen perinteessä tapahtuneet muutokset sekä auran rappeutumisprosessi liittyvät laajemmassa mittakaavassa tradition merkityksen vähenemiseen. Uusintamisen mahdollistava valokuvan ja elokuvan teknologia irrottavat reproduktion traditiosta.^{xliiv} Elokuvan yhteiskunnallinen merkitys ei Benjaminin mukaan ole ajateltavissa ilman destruktiivista ja katartista puolta, ”kulttuuriperinnön traditioarvon likvidointia”^{xliv}. Tuhoaminen ei siis ole varsinaisesti vain strategia vaan teknologiaan itseensä sisältyvä ominaisuus: destruktiivisuus sisältyy itsessään modernin prosesseihin.

”Taideteos”-esseessä (1936) painopiste on siirtynyt avantgardesuuntausten sijaan elokuvaan ja Benjamin käsittelee dadaa ainoastaan ohimennen. Hän näkee dadan muutoskauden ilmiönä, joka pyrki ottamaan elokuvan luomat vaikutukset, lähinnä elokuvaleikkauksen aiheuttaman fysiologisen shokin, kuvataiteen ja kirjallisuuden käyttöön. Benjaminille dada, kuten myös kubismi ja futurismi jossain määrin, ennakoivat elokuvan keinoja, mutta jäivät kuitenkin elokuvan vaikutuksen esiasteeksi: ”Teknisen rakenteensa vuoksi elokuva vapautti kääreestään fyysisen shokkivaikutuksen, jonka dadaismi paketoi moraaliseen shokkiin”.^{xlvi} Benjamin viittaa dadaistien runoihin, osittain ironisesti, osittain tosissaan ”sanasalaattina”, joka sisältää kaikenlaista ”kielen jätettä”^{xlvi}.

Benjamin liittää ”Der Surrealismus” -esseessään kokeelliset kirjallisuuden suuntaukset futurismista dadaan samaan maagisen kielen etsimisen jatkumoon kuin surrealismikin.^{xlvi} Avantgarden teorioissa dada on tulkittu surrealismien varhaisvaiheeksi, jonka korostama sattumanvaraisuus ja epärationaalisuus kehittyivät surrealistien psykoanalyttisen kiinnostuksen myötä surrealismien peruseräkkeiksi.^{xlvi} Benjaminin ”Taideteos”-esseessä hahmottuvaa positiota suhteessa dadaan voisi lähestyä tästä näkökulmasta. Hänelle auraattisen kokemuksen rappioituminen on väistämätön prosessi, joka johtaa kulttuurin uudistumiseen. Tätä potentiaalia Benjamin näki surrealismissa. Dada ei kuitenkaan onnistunut luomaan uudenlaista kulttuuria kokemuksen köyhyyden keskelle keskittyessään moraaliseen shokeeraamiseen. Benjamin toteaaakin: ”Ennen elokuvan läpimurtoa dadaistit yrittivät tapahtumiensa kautta saada yleisössä aikaan liikehdintää, jota Chaplin herätti myöhemmin luontevammalla tavalla.”¹ Hugo Ball eroaa tässä suhteessa selvästi Benjaminista. Ballin pessimistinen kuva modernista sekä hänen pyrkimyksensä palata alkuperäiseen, puhtaaseen kieleen eivät Benjaminin näkökulmasta ottaneet käyttöön modernin kulttuurin potentiaalia, vaikka olivatkin jo oikeilla jäljillä.

Benjaminin kielifilosofia ja aikalaisdiskurssit

Ball ei suinkaan ollut ainoa kielen rajoja koetellut taiteilija, joka kritisoi modernia kulttuuria laajemmin. Kirjallisen kulttuurin parissa oli 1800- ja 1900-lukujen taiteessa käynnissä vastaava murros kuin visuaalisessa kulttuurissa. Painotekniikan kehitys oli tehnyt sanomalehdestä keskeisen viestintävälineen, ja journalismi oli teollistuneessa,

kaupungistuneessa yhteiskunnassa yhä merkittävämpi vaikuttaja. Massoille suunnatut sanomalehdet ja journalismin kieli saivat myös osakseen kritiikkiä, mikä osaltaan vaikutti 1900-luvun alun kielifilosofiaan. Saksalaisissa kirjallisissa piireissä toistui 1900-luvun alusta alkaen ajatus kielen kriisistä, *Sprachkrise*. Keskustelua käytiin niin poliittisessa kontekstissa kuin kirjallisissa piireissä. Erityisesti journalismin kieli oli intellektuellien kritiikin kohteena, mutta myös kielen ja todellisuuden suhteesta käytiin filosofista keskustelua. Samaan aikaan avantgardistit venyttivät kirjallisuuden konventioita, luonnollisen kielen ja semantiikan rajoja kokeiluissaan.^{li}

Ballin tuttavapiiriin kuulunut anarkisti Franz Pfemfert kritisoi puoluelehtiä yhteiskunnallisen dialogin yksipuolistamisesta huhtikuussa 1912 *Die Aktion* -lehdessä.^{lii} Anarkisti Gustav Landauerin poliittiseen ohjelmaan kuului kielen tuhoaminen uuden yhteiskunnan synnyn edellytyksenä. Ensimmäisen maailmansodan aikana kritiikki kohdistui puolestaan propagandan korruptoimaan kieleen, mistä Walter Fähnders käyttää esimerkkinä Leonhard Frankin kertomusten sarjaa *Der Mensch ist gut* (1918), joka kritisoi erityisesti kunniaan ja isänmaallisuuteen liittyvää sanastoa rivisotilaan näkökulmasta.^{liii}

Kielen kriisin teema toistuu myös ekspressionistisessä kirjallisuudessa. Fähnders näkee kuitenkin selvän muutoksen dadaistien ja ekspressionistien kielikritiikin välillä. Vaikka myös ekspressionistien tapa reflektoida kieltä on tietysti mielessä destruktiivista, se pysyttelee luonnollisen kielen piirissä.^{liiv} Dadaistien kielelliset kokeilut sen sijaan hajottavat kieliopin, lauseen ja sanan osiin sekä palauttavat kielen sen pienimpiin yksiköihin, äännteisiin.^{liv}

Myös Benjamin tunsi hyvin aikalaisdiskursseja, joskin hän itse lähestyi aihetta kielen ontologiaa pohtivasta näkökulmasta. Hän käsitteli aihepiiriä vuonna 1916 esseessään ”Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä” ja palasi siihen myöhemmin 1930-luvulla. Benjaminin mukaan kaikkea merkitysten ilmaisemista voidaan kutsua kieleksi. Hän tarkastelee tässä yhteydessä kielen olemusta suhteessa ontologiaan ja olemassaoloon laajemminkin. Benjaminin filosofisessa ajattelussa kosmos ilmaisee itseään itse *kielessä*, ei vain kielen *välityksellä*. Kieli ei siis ole pelkkä informaation välittäjä vaan itsessään maagista.^{lvi}

Ihmiskieli erottuu muista kielistä nimeämiskykynsä vuoksi.^{lvii} Benjamin viittaa tässä yhteydessä luomiskertomukseen, jonka alussa oli sana. Sana on siis luomisvoimaista, kun taas Jumalan luomistöiden, kasvien ja eläinten nimeäminen oli ihmisen tehtävä. Paratiisin nimeävä

ihmiskieli on puhdasta ja täysin välitöntä ilman luonnollisen kielen representatiivisia viittaussuhteita:

Ihmisen paratiisillisen kielen on täytynyt olla täydellisen tiedon kieltä; kun taas myöhemmin tieto on eriytynyt jälleen äärettömiin kielen moninaisuudessa, oli itse asiassa pakotettukin eriytymään alemmalle tasolle luomisen nimissä [*sic*]. Se, että paratiisin kieli on täydellisesti tiedostavaa, ei kumoudu edes tiedon puun olemassaololla. [...] Hyvän ja pahan tietäminen hylkää nimet, se on tietoa ulkoa päin, luovan sanan mitään tuottamatonta jäljittelyä. Nimi astuu ulos itsestään tässä tiedossa: syntiinlankeemus on *ihmissanan* syntyhetki, jossa nimi ei enää elä vahingoittumattomana ja jossa tämä sana astuu nimikielen, tiedon kielen, voitaisiin jopa sanoa immanentin oman magiansa ulkopuolelle, tullakseen varta vasten, silti edelleen ulkoisesti, maagiseksi. Sanan on ilmaistava *jotakin* (itsensä ulkopuolelta).^{lviii}

Syntiinlankeemus siis irrotti kielen jumalallisesta, suorasta tiedollisesta yhteydestään ja lopetti paratiisillisen tilan, ”joka tuntee vain yhden kielen”.^{lix} Koska paratiisi ja syntiinlankeemus itsessään ovat teologisia kysymyksiä, Benjamin ei hahmotellut vuoden 1916 esseessään kielifilosofisia tavoitteita uudesta tai puhtaasta kielestä. Toisin kuin monien aikalaisten tekstit Benjaminin hahmotelma kielestä ei ole ohjelmallinen vaan pikemmin esoteeris-teologinen. Ballia ja Benjaminia yhdistää ajatus kielen uskonnollisesta puolesta, vaikkakin he tarkastelevat aihetta erilaisista uskonnollisista traditioista käsin, Ball katolilaisesta ja Benjamin juutalaisesta näkökulmasta. Ballin ja Benjaminin kielifilosofiset näkemykset olivat siis yllättävän lähellä toisiaan vuoden 1916 tienoilla, vaikka he eivät suoranaisesti kuuluneetkaan samaan sosiaaliseen piiriin tai käyneet kirjeenvaihtoa keskenään.

Michael Bröcker näkee Benjaminin maagisen kielentulkinnan taustalla yhtäläisyyksiä pedagogi Gustav Wynekenin nuorisoliikkeeseen, jonka yhteydessä Benjamin toimi vuoteen 1915 asti.^{lx} Wyneken kritisoi saksalaisen yhteiskunnan modernisaatiota ja teollistumista ja niiden edustamaa rationaalisen luonnontieteellistä maailmankuvaa. Benjamin kritisoi ajatusta kielestä pelkkänä informaation välittäjänä ja korosti sen sijaan kielen maagista itseisarvoa.

Benjamin palasi kieleen kirjoituksissaan ”Lehre vom Ähnlichen” (1933) ja ”Über das mimetische Vermögen” (1933), jotka ovat keskenään sisällöltään hyvin samansuuntaisia. Ne sisältävät samankaltaisen käsityksen maagisesta kielestä kuin ”Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä”, vaikka kirjoitukset ajoittuvat eri vuosikymmenille. Esseet käsittelevät ihmisten kykyä jäljitellä mimeettisesti ja havainnoida samankaltaisuuksia ympäristössään.

Inhimillisessä kulttuurissa havainnointi muuttuu ajan kuluessa, joten myös kyky nähdä

samankaltaisuuksia muuttuu historiallisesta kontekstista toiseen. Tästä Benjamin käyttää esimerkkinä astrologiaa, joka perustuu samankaltaisuuksien havainnoimiseen taivaankappaleiden liikkeiden ja tähtikuvioiden sekä oman lähiympäristön tapahtumien välillä.^{lxi} Sekulaarissa yhteiskunnassa näiden samankaltaisuuksien havainnoiminen on menettänyt merkityksensä.

Benjaminin mukaan myös ihmiskieli perustuu samankaltaisuuksien havainnoimisen kykyyn, mikä näkyy konkreettisimmillaan onomatopoeettisissa ilmauksissa ja sanoissa, jotka imitoivat äänneillään kuvattavaa kohdetta. Kieli on kuitenkin mimeettistä myös yleisemmällä tasolla, sillä kielellä ilmaistaan kahden asian, sanan tai muun kielellisen yksikön ja ulkomaailman objektin välinen yhteys. Kieli siis havainnoi tai luo astrologian tavoin aistittomia samankaltaisuuksia (*unsinnliche Ähnlichkeiten*), joissa kahden asian välinen viittaussuhde ei ole aistein havaittavissa. Kielen maaginen aspekti liittyy juuri tällaiseen samankaltaisuuteen.^{lxii}

Artikkelissaan ”Probleme der Sprachsoziologie” (1935) Benjamin käsitteli kielensosiologiaa referoimalla laajasti 1900-luvun alun teoreetikkoja niin kielitieteen, filosofian, sosiologian kuin psykologiankin alalta. Keskeistä tekstissä on Benjaminin jo aiemmin esittämä kritiikki kielen instrumentaalisesta luonteesta ainoastaan informaation välittäjänä.^{lxiii} Kielellä on siis Benjaminin mukaan itseisarvoinen olemus, joka ei tyhjenny pelkkään tiedon välittämiseen.

Esseessään ”Tarinankertoja. Huomioita Nikolai Leskovin tuotannosta” (1936–1937) Benjamin tarkastelee kokemuksen ja kulttuurin muutosta kirjallisuuden näkökulmasta. Välitettävän kokemuksen katoaminen liittyy tarinankerronnan taidon katoamiseen modernissa kulttuurissa.^{lxiv} Tarinankerronta on läheisessä yhteydessä suullisen kokemuksen traditioon, kokemusviisauttahan välitettiin nimenomaan tarinoiden muodossa. Tarinankerronnan taito edustaa myös eräänlaista kirjallisuuden käsityöläisyyttä, joka edeltää teollistumisen aikaa.^{lxv} Benjamin tarkastelee inhimillisen kokemuksen ja tarinankerronnan muutosta neutraalisti:

Tarinankerronnan taito kallistuu kohti loppuaan, sillä totuuden eppinen puoli, viisaus, kuolee pois. Mutta tämä tapahtumakulku on ollut käynnissä jo pitkän aikaa. Eikä mikään olisi typerämpää kuin nähdä siinä vain ”rappioilmiö”, puhumattakaan että se olisi jotain ”moderniin” kuuluvaa. Pikemminkin se on vain sekulaarien, yhteiskunnallisten tuotantovoimien liikkeen seuralaisilmiö, kun ne työntävät tarinankerrontaa pois elävän puheen alueelta ja samalla tuovat näkyviin uutta kauneutta tässä katoamisessa.^{lxvi}

Benjamin ei siis arvota kerronnallisten ja kielellisten käytäntöjen muutosta edistykselliseksi ("moderniksi", kuten sanaa käytettiin 1900-luvun alussa) tai taantumukseksi ("rappioilmiöksi").

Benjaminin suhtautuminen 1800-luvun ja vuosisadan taitteen muutoksiin kokemuksessa, sen välittämisessä, tarinankerronnassa ja kielessä ylipäätään eroaa selkeästi Ballin ohjelmallisesta lähestymistavasta. Ballin mukaan kieli sosiaalisena konstruktiona voidaan tuhota, jos kielen kyky välittää yhteisiä kokemuksia on kadonnut.^{lxvii} Sen vuoksi Ballin äänirunous pyrki destruktion kautta rakentamaan uusia ilmaisemisen tapoja vanhojen tilalle.

Destruktiivisuus kielessä ja modernissa kulttuurissa

Benjaminin ja Ballin käsityksissä alkuperäisestä, maagisesta kielestä voi nähdä samankaltaisuuksia, vaikka he lähestyvätkin kieltä erilaisten uskonnollisten traditioiden näkökulmasta. Molemmille on keskeistä kysymys kielen alkuperästä, jota he jäljittävät paratiisin viattomuuden tilaan ennen syntiinlankeemusta. Benjaminille kyse on ennen kaikkea teoreettis-ontologisesta kysymyksenasettelusta, kun taas Ball integroi puhtaan kielen ajatuksen omaan taiteelliseen toimintaansa. Ballin äänirunoissa kielen destruktiossa on kyse eräänlaisesta kielen anarkismista, aktiivisesta toiminnasta ja taiteellisesta strategiasta. Myös Benjaminin kuvailema destruktiiivinen luonne subjektina toteuttaa tällaista strategiaa.

Destruktiivisuus on kuitenkin myös laajempi, modernille ominainen prosessi, joka liittyy elimellisesti myös Benjaminin historianfilosofiaan ja käsitykseen traditiosta. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* -teoksessaan (1925) Benjamin sivuaa traditiota, joka on yhtäältä siirrettävää kulttuuriperinnön tietosisältöä, toisaalta tila tai tilanne, jossa traditiota välitetään. Benjaminin mukaan alkuperä (*Ursprung*) tai alkuperäinen tieto on itsessään jo korruptoitunutta siinä vaiheessa, kun sitä välitetään eteenpäin, koska se on sananmukaisesti mennyttä, poissaolevaa.^{lxviii} Tradition eteenpäin välittämisen tila on siis eräänlainen suremisen paikka – raunio.^{lxix} "Taideteos"-esseessä fokus vaihtuu, sillä tradition välittämiseen liittyvä menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden kokoava tila sijoittuu nyt politiikan käytäntöihin.^{lxx} Howard Caygill määrittelee auran hankalasti sanallistettavan käsitteen osuvasti tradition näkökulmasta: "Taideteoksen aura on traditionsa seuraus: auraattisessa havainnossa taideteos on samanaikaisesti läsnä ja poissa, tässä ja nyt mutta kuitenkin etäinen

ja muualla.^{lxxi} Etäisyyden tuntu syntyy nimenomaan ajallisesta etäisyydestä, ajan korruptoimasta menneestä. Ajan patinoima uniikki teos on fyysisesti läsnä, mutta etäinen saavuttamattoman menneisyyden esineenä.

Ballin yritys luoda puhdas kieli oli pyrkimys palata vanhaan suullisen kielen ja kirjallisuuden traditioon, joskin täysin avantgardistisin ja kokeellisin keinoin. Tällöin kieli ylittää kirjallisen muodon rajat ja palautuu takaisin ääniteisiin. Benjamin taas näki alkuperäisyyden lähtökohtaisesti ongelmallisena, sillä traditio on jo itsessään destruktiivista korruptoitunutta perintötietoa välittäessään. Tämä ei kuitenkaan tee tradition välittämisestä ongelmallista, vaan kyseessä on luonnollinen ilmiö. Moderni on itsessään destruktiivista, sillä vanha traditio, oli sitten kyse tarinankerronnasta, auraattisesta havainnosta tai välitettävästä kokemustiedosta tuhoutuu vähitellen ja korvautuu uusilla kulttuurin muodoilla, joiden suuntaviivoja Benjamin hahmotteli ”Kokemus ja köyhyys”- sekä ”Taideteos”-esseissään.

Vaikka Benjaminin ja Ballin näkemykset kielen uudistamisesta ja destruktiivisuudesta kulttuurissa poikkeavat monella tapaa toisistaan, molempia kuitenkin yhdistää ajatus destruktiivisen strategian kääntöpuolesta: konstruktioista. Kummallekaan destruktiivisuus ei merkitse täydellistä nihilismia, vaan tuhoavien strategioiden tavoitteet ovat poliittisia ja kulttuuriseen emansipaatioon pyrkiviä.

Ball pyrki löytämään kielen maagisen ja sakraalin puolen äänirunoissaan, joskin sekulaarissa muodossa.^{lxxii} Hän kuitenkin hylkäsi äänirunouden hyvin pian dadaististen kokeilujensa jälkeen ja etäännytti muista dadaisteista. Ball totesi päiväkirjamerkinnässään 15.3.1916, että jatkuva esiintyminen ja jännitys näännyttivät hänet.^{lxxiii} Kabareen toiminta jatkui vielä kesällä äänirunokokeilujen merkeissä, mutta elokuun alussa 1916 Ball ja Hennings vetäytyivät Vira-Magadinoon Alpeille lepäämään.^{lxxiv} Samaan aikaan kun Ball etäännytti dadaisteista, uskonnolliset ja poliittiset painotukset alkoivat näkyä yhä enenevässä määrin hänen kirjoituksissaan.

Äänirunoihin liittyvissä päiväkirjamerkinnöissä korostuu uskonnollinen kokemus ja äänirunojen liturginen olemus. Wiebke-Marie Stock näkee tässä yhteydessä myös merkkejä Ballin kritiikistä riisuttua ja vähäeleistä protestanttisuutta kohtaan. Ballille katolisen kirkon rituaalien esteettinen merkitys on olennaisen tärkeää teologisen sisällön ohella.^{lxxv} Ballin paluu katolilaisuuteen ei siis tapahtunut yllättäen, vaan merkkejä muutoksesta oli

havaittavissa jo aiemmin. Ballin päiväkirjassa on viitteitä hänen teologisista pohdinnoistaan jo dada-kaudelta ja sitä edeltävältä ajalta.^{lxxvi}

Dada-kauden jälkeen julkaistussa poliittis-teologisessa teoksessa *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (1919) Ball kritisoi voimakkaasti reformaatiota ja protestanttista kulttuuria, Kantin filosofiaa ja preussilaista kulttuuria. Ball oli kirjoittanut päiväkirjaansa kriittisiä huomioita protestanttisesta kulttuurista jo vuonna 1915 eli teemat olivat kypsyneet hänen mielessään jo pitkään.^{lxxvii} Teoksessaan Ball näkee 1800-luvun lopulla kehittyneen militaristisen preussilaisen kulttuurin saksalaisen ”rationaalis-kapitalistisen kehityksen” tuloksena. Kehityskulku juontaa juurensa Ballin mukaan 1500-luvun reformaatioon, joka katkaisi ruhtinaiden suhteet Vatikaaniin ja samalla loi pohjan rationaaliselle sekulaarille valtiolle.^{lxxviii}

Ball tiedosti kielen merkityksen myös 1920-luvun teologisissa teksteissään, mutta hän ei enää kokenut kielen uudistamista äänirunouden kautta mielekkääksi. Ball irtaantui päivänpoliittisista kysymyksistä lähes täysin, eikä hän nähnyt optimistisia mahdollisuuksia esimerkiksi Saksan vuoden 1919 kumouksellisessa toiminnassa.^{lxxix} Elokuussa 1921 Ball totesi kirjeessään serkulleen luopuneensa lopullisesti politiikasta ja keskittyvänsä ainoastaan teologisiin kysymyksiin.^{lxxx}

Vaikka Ballin dada-kausi ja myöhemmät teologiaan painottuneet teokset poikkesivat monessa mielessä toisistaan, juuri kieleen liittyvät kysymykset yhdistävät näitä vaiheita Ballin elämässä.^{lxxxi} Hän viittaa kielen kriisin diskursseihin pyhimystarinoita käsittelevässä *Byzantinisches Christentum* -teoksessaan (1923) Jumalan kieltä käsittelevässä kappaleessa. Ballin käsitys modernin kulttuurin kriisistä nousee jälleen esille hänen tarkastellessaan ihmisen katkennutta suhdetta Jumalaan ja pyrkimyksiä luoda uudenlainen moraali. Nietzschen filosofian teemat siis toistuvat Ballin ajattelussa, vaikka Ball suhtautuukin myöhäistuotannossaan hyvin kriittisesti ajatukseen Jumalan kuolemasta. Tässä yhteydessä hän ei kuitenkaan käsittele eikä edes sivua omia kielellisiä kokeilujaan, vaan tarkastelee nimenomaan Jumalan kieltä teologisessa kontekstissa. Kielen semanttisen tason tuhoaminen ei siis enää ole merkityksellistä, sillä vastaukset kulttuurin kriisiin eivät löydy taiteen tai muun inhimillisen toiminnan vaan teologian piiristä.^{lxxxii}

Ballin lopulliset syyt kääntyä katoliseen uskoon jäävät pimentoon, sillä hän ei käsitellyt tarkemmin motiivejaan päiväkirjassaan, kirjeissään tai muissa dokumenteissa, jotka ovat säilyneet nykypäivään. Oletettavasti syitä oli useita. Osa niistä oli varmasti henkilökohtaisia kuten lapsuuden positiiviset muistot kirkosta sekä väsyminen kokeelliseen taiteeseen. Ballin tuotannon punaisena lankana kulkee pyrkimys löytää ratkaisu modernin ihmisen vieraantumiseen. Paluun uskonnon pariin voi nähdä osana Ballin pyrkimystä löytää mielekäs elämäntapa yhteiskunnassa, jonka hän näki pahasti kriisiytyneenä.

Suuri osa Benjaminin modernia murrosta, kulttuuria ja taidetta käsittelevistä kirjoituksista ajoittuu Ballin kuoleman jälkeisille vuosille. Ballin ensimmäisen maailmansodan aikana syntyneisiin äänirunoihin verrattuna Benjamin taidetta ja modernin murrosta käsittelevät kirjoitukset syntyivät erilaisessa historiallisessa kontekstissa, Weimarin tasavallan taloudellisten kriisien, nousevan kansallissosialismin paineessa ja myöhemmin 1930-luvulla maanpaossa. Ballin intellektuaalinen kehitys kulki anarkismin, radikaalin taiteen ja politiikan värittämissä nuoruusvuosista katolisen teologian pariin, kun taas Benjamin aloitti konservatiivisen nuorisoliikkeen ja uuskantilaisuuden parissa ja keskittyi myöhemmin 1920-luvun puolivälistä eteenpäin yhä enemmän poliittisiin kysymyksiin. Benjamin toivoi vielä vuonna 1936 maanpaossa ollessaan, että visuaalinen kulttuuri uusine muotoineen voisi taistella fasismia vastaan. Saksalainen yhteiskunta oli kuitenkin jo kääntänyt selkänsä positiiviselle destruktion käsitteelle ja jäljellä oli kansallissosialistien tuhoamis- ja sotakoneisto.

ⁱ "Der destruktive Charakter sieht nichts Dauerndes. Aber eben darum sieht er überall Wege." Walter Benjamin, "Der destruktive Charakter", teoksessa *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 290.

ⁱⁱ Benjamin, "Der destruktive Charakter", 289.

ⁱⁱⁱ Esimerkiksi Tristan Tzara julistaa moraalin ja sosiaalisten organisaatioiden tuhoa dadamanifestissa, jonka hän luki 23.7.1918 Zürichissä. Ks. Tristan Tzara, "Manifest Dada 1918", teoksessa *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, toim. Karl Riha & Jürgen Schäfer (Stuttgart: Reclam, 1994), 39, 40.

^{iv} Nicola Behrmann: "Words at War: Hugo Ball and Walter Benjamin on Language and History", teoksessa *Nexus 1: Essays in German Jewish Studies* (Rochester: Camden House, 2011), 153, 154.

^v Benjaminin läheinen ystävä Gershom Scholem mainitsee hänen ja Benjaminin tutustuneen Ballin teokseen *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (1919). Ballin kirjoitukset olivat siis jossain määrin tuttuja Benjaminille. Ks. Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975), 102.

^{vi} Nicola Behrmann on käsitellyt Benjaminin ja Ballin näkemyksiä kielestä artikkelissaan "Words at War: Hugo Ball and Walter Benjamin on Language and History". Behrmann käsittelee onnistuneesti kielifilosofiaa ja henkilöhistoriallisia samankaltaisuuksia mutta ei tarkastele moderniteettiä ja sen destruktiivisuuteen liittyvää problematiikkaa.

-
- vii Philip Mann, *Hugo Ball: An Intellectual Biography* (London: Institute of Germanic Studies, University of London, 1987), 137.
- viii Hugo Ball, "Nietzsche in Basel", teoksessa *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, toim. Hans Burkhard Schlichting (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), 72, 73. Philip Mann erottelee Ballin Nietzschekiinnostuksesta neljä eri osa-alueita. Ballia viehätti ensinnäkin Nietzschen käsitys maailmasta lähtökohtaisesti kaoottisena ja järjestymättömänä. Lisäksi Ball sai vaikutteita Nietzschen kritiikistä järkeä ja rationaalisuutta kohtaan. Molempia yhdistää myös halu löytää utopistisia ratkaisuja kriisiin, ja molemmat näkivät teatterin muutoksen generaattorina. Nietzschen Richard Wagneriin nojaava idea yhteiskunnan esteettisestä uudistamisesta on linjassa Ballin artikkelien kanssa, jotka käsittelevät teatterin ja taiteen merkitystä uuden yhteiskunnan luomisessa. Viimeisenä Nietzscheä ja Ballia yhdistävänä tekijänä Mann mainitsee Ballin viehtymyksen Nietzschen ajatukseen destruktiivisuudesta luovana voimana. Mann, *Hugo Ball*, 17–19.
- ix Erdmute Wenzel White, *The Magic Bishop: Hugo Ball, Dada Poet* (Rochester: Camden House, 1998), 64.
- x White, *The Magic Bishop*, 70–73. Ks. Myös Hugo Ballin kirje Maria Hildebrandille 27.5.1914, Hugo Ball, *Briefe 1904–1927. Band I* (Göttingen: Wallstein, 2003), 49.
- xi Schiller käsittelee teatteria moraalin kohottamisen ja kultivaation paikkana kirjoituksessaan "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" (1784).
- xii White, *The Magic Bishop*, 47–49.
- xiii Viitteitä tähän on muun muassa Ballin kirjeessä Käthe Brodnitzille 27.1.1916 (Ball, *Briefe 1904–1927*, 97, 98) sekä Ballin päiväkirjassa 5.4.1916 (Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, (München: Duncker & Humblot, 1927), 87).
- xiv Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 105.
- xv Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 85, 86. Ballin päiväkirja julkaistiin vuonna 1927 nimellä *Die Flucht aus der Zeit* hänen itsensä editoituina versioina. Hän on saattanut muokata merkintöjään julkaisun yhteydessä, joten päiväkirjamerkintöihin tulee suhtautua varauksella. Käytän kuitenkin päiväkirjaa lähteenä, sillä teos on runojen ja yksittäisten kirjeiden ohella ainoaa Ballin itsensä kirjoittamaa lähdemateriaalia äänirunoista ja kielestä.
- xvi Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 105.
- xvii Käytän kielellisesti tarkemman *äännerunous*-termin sijaan *äänirunouden* käsitettä, joka tuo paremmin esille äänen ja rituaalisuuden merkityksen runojen lausunnassa. Saksan kielen sana *Laut* tarkoittaa pienellä kirjoitettuna (*laut*) äänestä.
- xviii Hugo Ball, *Zinnoberzack, Zeter und Mordio. Alle DADA-Texte* (Göttingen: Wallstein, 2011), 23.
- xix Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 106, 107.
- xx Steve McCaffery, "Cacophony, Abstraction, and Potentiality: the Fate of the Dada Sound Poem", teoksessa *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound* toim. Marjorie Perloff & Craig Dworkin (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 119.
- xxi Marjorie Perloff, "Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist's Perspective", teoksessa *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, toim. Marjorie Perloff & Craig Dworkin (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 108.
- xxii Esimerkiksi Marinettin "Après la Marne, Joffre visita le front en Auto", jonka erikokoiset kirjaimet muodostavat kartan kenraali Joffren reitistä Marnen rintamalla. Ks. Perloff, "Sound Poetry and the Musical Avant-Garde", 106.
- xxiii Wiebke-Marie Stock, *Denkumsturz. Hugo Ball. Eine intellektuelle Biographie* (Göttingen: Wallstein, 2012), 23–25.
- xxiv Ks. esim. Ballin päiväkirjamerkintä 9.7.1915, Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 39.
- xxv Ks. esim. Mann, *Hugo Ball*, 87–91; White, *The Magic Bishop*, 103–116.
- xxvi Mann, *Hugo Ball*, 88–90.
- xxvii McCaffery, "Cacophony, Abstraction, and Potentiality", 120.
- xxviii Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 107.
- xxix Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 136.
- xxx Hugo Ball, "Kandinsky. Vortrag gehalten in der Galerie Dada. Zürich, 7. April 1917", teoksessa *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, toim. Thomas Anz & Michael Stark (Stuttgart: Metzler, 1982), 124.
- xxxi Ball, "Kandinsky", 125.

-
- xxxii Mann, *Hugo Ball*, 87.
- xxxiii "[...] phonetic poetry has a repositioning rather than negative effect upon meaning; it situates the semantic order elsewhere." McCaffery, "Cacophony, Abstraction, and Potentiality", 125.
- xxxiv Walter Benjamin, "Kokemus ja köyhyys", käännös Eetu Viren, teoksessa *Keskuspuisto: Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta* (Helsinki: Tutkijaliitto, 2014), 134, 135.
- xxxv Benjamin, "Kokemus ja köyhyys", 136.
- xxxvi Benjamin, "Der destruktive Charakter", 290.
- xxxvii Scholem, *Walter Benjamin*, 85.
- xxxviii Benjamin, "Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", teoksessa *Passagen. Schriften zur französischen Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007), 147.
- xxxix Benjamin, "Der Surrealismus", 156.
- xl Benjamin, "Der Surrealismus", 155, 156.
- xli Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 10.
- xlii Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 18–20.
- xliii Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 15.
- xliv Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 13.
- xlv Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 14.
- xlvi Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 39.
- xlvii Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 38.
- xlviii Benjamin, "Der Surrealismus", 151.
- xlix Timo Kaitaro, *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealmiin* (Helsinki: Gaudeamus, 2001), 13, 14.
- l "Ehe der Film zur Geltung kam, suchten die Dadaisten durch ihre Veranstaltungen eine Bewegung ins Publikum zu bringen, die ein Chaplin dann auf natürlichere Weise hervorrief." Benjamin, *Das Kunstwerk*, 37 (alaviite 26).
- li Walter Fähnders, "Das Wort. Destruktion und Neukonzeption zwischen Jahrhundertwende und historischer Avantgarde", teoksessa *Krise und Kritik der Sprache*, toim. Reinhard Kacianka & Peter V. Zima (Tübingen: A. Francke, 2004), 105.
- lii Pfemfert, Franz: "Die Presse", teoksessa *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, alun perin julkaistu *Die Aktion* 2 (1912), Nr. 15, 10. April, 453–454.
- liii Fähnders, "Das Wort", 116.
- liiv Fähnders, "Das Wort", 121.
- lv Fähnders, "Das Wort", 118.
- lvi Walter Benjamin, "Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä", käännös Raija Sironen, teoksessa *Messiaanisen sirpaleita: Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta* (Helsinki: Tutkijaliitto, 1989), 34, 35.
- lvii Benjamin, "Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä", 36, 37.
- lviii Benjamin, "Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä", 45.
- lix Benjamin, "Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä", 45.
- lx Michael Bröcker, "Sprache", teoksessa *Benjamins Begriffe*, toim. Michael Opitz & Erdmut Wizisla (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 742.
- lxi Walter Benjamin, "Über das mimetische Vermögen", teoksessa *Angelus novus. Ausgewählte Schriften* 2. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966), 96, 97.
- lxii Walter Benjamin, "Lehre vom Ähnlichen", teoksessa *Gesammelte Schriften II* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 208, 209.
- lxiii Walter Benjamin, "Probleme der Sprachsoziologie", teoksessa *Gesammelte Schriften III*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 479, 480.
- lxiv Walter Benjamin: "Tarinankertoja. Huomioita Nikolai Leskovin tuotannosta", käännös Taneli Viitahuhta, teoksessa *Keskuspuisto: Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta* (Helsinki: Tutkijaliitto, 2014), 106, 107.
- lxv Benjamin, "Tarinankertoja", 132.
- lxvi Benjamin, "Tarinankertoja", 110, 111.
- lxvii Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 114.
- lxviii Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), 28.

-
- ^{lxi} Howard Caygill, "Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition", teoksessa *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, toim. Andrew Benjamin & Peter Osborne (London: Routledge, 1994), 19.
- ^{lxx} Caygill, "Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition", 23.
- ^{lxxi} "The aura of an artwork is an effect of its tradition: this presents the artwork as present and absent, unique to the here and now, and yet distant, and elsewhere." Caygill, "Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition", 23.
- ^{lxxii} Berg, "Sprachkrise als Zeitkrankheit", 138.
- ^{lxxiii} Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 85.
- ^{lxxiv} Dadaistien toiminta jatkui vielä hetken vuonna 1917, kun Ball ja Tristan Tzara perustivat Bahnhofstraße Galerie Dadan. Lyhyen kautensa päätteeksi galleria ajautui rahavaikeuksiin ja lopulta Ball riitaantui Tzaran kanssa, mikä merkitsi Ballin lopullista irtaantumista dadasta. White, *The Magic Bishop*, 13, 14.
- ^{lxxv} Stock, *Denkumsturz*, 67.
- ^{lxxvi} Ball tutustui esimerkiksi teologi Franz von Baaderin moraalifilosofiaan ja Georg Ellingerin biografiaan reformaation piirissä toimineesta humanisti Philipp Melancthonista jo vuonna 1915. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 70–74.
- ^{lxxvii} Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 52.
- ^{lxxviii} Hugo Ball, *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 26, 27.
- ^{lxxix} Mann, *Hugo Ball*, 125, 126.
- ^{lxxx} Ball, *Briefe 1904–1927*, 348.
- ^{lxxxi} Hubert F. van den Berg, "Sprachkrise als Zeitkrankheit. Hugo Ball und die Wiederfindung des Wortes", teoksessa *Krise und Kritik der Sprache*, toim. Reinhard Kacianka & Peter V. Zima (Tübingen: A. Francke, 2004), 123, 124.
- ^{lxxxii} Hugo Ball, *Byzantinisches Christentum* (Einsiedeln: Benziger, 1958), 215, 216.