



Hugo Ball Almanach

NEUE FOLGE 13

2022

et+k

edition text + kritik

Hugo-Ball-Almanach

Studien und Texte zu Dada

Neue Folge 13 · 2022

Herausgegeben von der Stadt Pirmasens
in Verbindung mit der Hugo-Ball-Gesellschaft

Redaktion: Eckhard Faul

et+k

edition text+ kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-661-5

E-ISBN 978-3-96707-662-2

Umschlagentwurf: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Kimiko Yoshida: *RorschachYoshida LXX (Hugo Ball L)*,

Fotografischer Pigmentdruck und Acrylfarbe auf Leinwand, 2018.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2022

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz

Druck und Buchbinder: Esser printSolutions GmbH, Westliche Gewerbestraße 6, 75015 Bretten

Inhalt

Einleitung 7

Emmy Hennings

Charmette 9

Nicola Behrmann

Ach, das ist sie selbst.

Zur Prosaskizze *Charmette* von Emmy Hennings 14

Walter Serner

Unbekannte Texte über Kunst 27

Wilfried Ihrig

Walter Serner in Zeitungen (1909–1927) 40

Magnus Wieland

In Teufelsküche.

Hugo Balls ungeschriebenes Exorzismusbuch 89

Stefan Faul

Dämon und Gnade.

Zum Gnadenerverständnis von Emmy Hennings
unter besonderer Berücksichtigung des Kurztextes

Die vielleicht letzte Flucht (1916) 114

Walburga Krupp

Sophie Taeuber-Arp im Dunstkreis der Psychoanalyse 155

Bernhard Rusch

Carl Einstein und Dada 177

Wilfried Ihrig

Carl Einstein über *Die Verkündigung* von Paul Claudel.

Eine Theaterkritik und eine Zuschreibung 195

Klaus H. Kiefer

»Also Bilder sind Werkzeuge, die Krise zu verstärken« –

Kunst und Krise im Werk Carl Einsteins 205

Anhang

Brigitte Kovacs

1921–2021: Von Dada bis Walking Art.

Ein Kunstprojekt von Fabian Knöbl und Brigitte Kovacs 223

Salome Hohl

(Geistige) Ausgrabungen und transhistorische Reisen.

Das Cabaret Voltaire wurde im zweiten Pandemie-

jahr saniert und gastierte auf dem Monte Verità und dem

Züricher Münsterhof 235

Rezensionen

Sophie Taeuber-Arp. Gelebte Abstraktion. Hrsg. von Anne

Umland und Walburga Krupp mit Charlotte Healy.

Briefe von Sophie Taeuber-Arp an Annie und Oskar

Müller-Widmann. Hrsg. von der Fondazione Marguerite

Arp. Kommentiert und mit einem Essay von Walburga

Krupp sowie einem Vorwort von Simona Martinoli.

Sophie Taeuber-Arp: Briefe 1905–1942. Hrsg. von Medea

Hoch, Walburga Krupp und Sigrid Schade

(*Bernhard Rusch*) 255

Meret Oppenheim. Mon exposition. Hrsg. von Nina Zimmer,

Natalie Dupêcher, Anne Umland; mit Lee Colón

und Nora Lohner.

Ré Soupault. »Es war höchste Zeit ...«. Eine Avantgarde-

künstlerin in Basel 1948 bis 1958. Hrsg. von Martina Kuoni

und Manfred Metzner (*Karl Piberhofer*) 260

Das Neue Leben. Fritz Baumann und die Avantgarde. Hrsg. von

Claudia Blank und Peter Suter (*Walburga Krupp*) 277

Aussteigen um 1900. Imaginationen in der Literatur

der Moderne. Hrsg. von Barbara Mahlmann-Bauer

und Paul Michael Lützel.

Andreas Schwab: Zeit der Aussteiger. Eine Reise zu den

Künstlerkolonien von Barbizon bis Monte Verità.

Monte Verità – Der Rausch der Freiheit. Regie: Stefan

Jäger. Buch: Kornelija Naraks (*Marion Geiger*) 280

Adressen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter 283

Personenregister 285

Einleitung

Die Auseinandersetzung mit zwei kleineren Prosatexten von Emmy Hennings im neuen *Hugo-Ball-Almanach* bestätigt einmal mehr das gestiegene Interesse an der Autorin, die nicht nur als Ehefrau und Nachruhmverwalterin Hugo Balls wahrgenommen werden will, sondern als höchst eigenständige Persönlichkeit. *Charmette* ist bisher unveröffentlicht und nur als Abschrift überliefert. Darin geht es um ein für Emmy Hennings' Leben und Werk zentrales Ereignis. Erstmals ediert wird die Prosaskizze von Nicola Behrmann, die daneben eine Einordnung in den soziokulturellen Kontext vornimmt.

Ähnlich verhält es sich mit Emmy Hennings' Prosatext *Die vielleicht letzte Flucht*, der 1916 prominent in der Programmschrift *Cabaret Voltaire* erschien. Stefan Faul untersucht den Text auf seine Vorbilder hin, auf die biografischen Hintergründe, nicht zuletzt aber auch auf seine religiöse Grundierung: Emmy Hennings war 1911 zum Katholizismus konvertiert – ein Umstand, der häufig übersehen wird.

Die fortschreitende Digitalisierung der historischen Zeitungs- und Zeitschriftenbestände ermöglichte erneut bemerkenswerte Funde, diesmal von Walter Serner. Wilfried Ihrig entdeckte zahlreiche bisher unbekannt Artikel aus Serners prädadaistischer Zeit von 1913, die er hier ediert und kommentiert. Darüber hinaus wirft Ihrig einen Blick auf namentlich nicht gekennzeichnete Artikel aus späteren Jahren, die Serner zugeschrieben werden können, zugleich aber einen Eindruck von der Dada-Rezeption jener Jahre vermitteln.

Hugo Ball erkannte früh in der katholischen Praxis des Exorzismus Parallelen zur Psychoanalyse, mit der er sich in den 1920er Jahren intensiv in theoretischer und praktischer Form beschäftigte. Das Thema sollte zu einem Buch werden, wozu es wegen seines Todes nicht mehr kam. Magnus Wieland hat sich die dazu überlieferten Materialien in Balls Nachlass genau angesehen, darüber hinaus aber feststellen können, dass der Exorzismus und das Ringen mit dem Teufel für Ball geradezu eine Lebensaufgabe waren.

Wie sehr die sich um die Jahrhundertwende entwickelnde Psychoanalyse viele Künstler faszinierte, zeigt auch Walburga Krupps Beitrag über Sophie Taeuber-Arp. Sie erhielt vor allem durch ihre Schwester Erika, die Mitglied im Züricher Psychologischen Club war, Zugang zu diesen Kreisen. Hervorragend erschlossen werden kann das biografische Thema seit

vergangenem Jahr durch die Veröffentlichung der Briefe Sophie Taeuber-Arps. Diese wird im Rezensionsteil des *Almanachs* besprochen.

»Arrogant zu sein wie – wie Einstein«, hatte Hugo Ball 1915 in seiner Totenrede auf den Freund Hans Leybold als Postulat ausgegeben, was darauf hindeutet, wie wichtig das Werk des Kunstkritikers und Schriftstellers Carl Einstein für die damalige junge Generation war. Grund genug, im aktuellen *Hugo-Ball-Almanach* einen kleinen Carl-Einstein-Schwerpunkt zu bilden. Zunächst schafft Bernhard Rusch einen Überblick über den Zusammenhang Einsteins mit Dada und den Dadaisten, von seinem einflussreichen Roman *Bebuquin* über die Mitarbeit an einzelnen Projekten bis hin zu persönlichen Bekannt- und Freundschaften. Wilfried Ihrig schreibt die Autorschaft einer Theaterkritik des Paul-Claudel-Stücks *Die Verkündigung* aus dem Jahr 1913 Einstein zu. Hugo Ball hatte das in Dresden-Hellerau aufgeführte Drama ebenfalls gesehen und darüber in seiner *Reise nach Dresden* berichtet. Auch deswegen werden die beiden Fotos, die Einsteins Besprechung in der *Zeit im Bild* illustrierten, hier wiedergegeben. Für die Berliner *Zeit im Bild* wurde Ball dann im Jahr darauf selbst tätig. Im dritten Beitrag zu Carl Einstein geht Klaus H. Kiefer schließlich auf ein Schlüsselwort in dessen kunsttheoretischem Werk ein, auf die »Krise« – ein Begriff, mit der Einstein die Erscheinungsformen der Avantgarde innerhalb ihres gesellschaftlichen Umfelds zu fassen suchte.

1921 fand die erste *Dada Excursion* in Paris statt, an der sich zahlreiche Dadaisten beteiligten. Entgegen entsprechender Ankündigungen blieb der Ausflug, der einer Entgrenzung künstlerischer Ausdrucksformen dienen sollte, der einzige. Genau 100 Jahre später haben Brigitte Kovacs und Fabian Knöbl dieses Vorbild variiert, indem sie von Paris bis nach Rolandseck zum Arp Museum gewandert sind. Ihren *Dada Walk* sehen sie nicht nur in Zusammenhang mit dem historischen Dadaismus, sondern auch mit der zeitgenössischen Walking Art.

Nach dem durch Corona bedingten ersten schwierigen Jahr stand die Leiterin des Züricher Cabaret Voltaire Salome Hohl 2021 erneut vor großen Herausforderungen, da ihr Haus wegen Sanierungsarbeiten schließen musste. Wie sie die Situation durch Gastspiele und Auslagerungen gemeistert und mit ihrem Programm neues Interesse für das Cabaret Voltaire geweckt hat, schildert sie im Rückblick in diesem *Almanach*.

Eckhard Faul

Charmette

Seit drei Tagen ist Charmette in Hannover. Sie verkehrt in Moulin Rouge. Es ist eine stille Zeit dort. Es gibt wenig Sektkavaliere. Einige reiche Bauern trinken Liebfrauenmilch, und die hageren Amerikaner bleiben bei ihrem Whisky. Sie lassen sich nicht zum Sekt verleiten, sind immer nüchtern und geben selten 20 Mark und verlangen dafür eine ganze Nacht. Charmette hat wenig Glück bei ihnen. 5

Nach 3, wenn Moulin Rouge geschlossen wird, geht Charmette ins englische Buffet. Hier sitzen die Mädchen mit aufgelösten Locken in eleganten Abendmänteln. Die Kleider unter den Mänteln sind aufgehackt, und die stramme Korsettschnur gelöst. Man atmet tief und erleichtert auf. Charmette setzt sich in eine Ecke neben der Bar und bestellt sich einen Absinth. Ein Herr mit schwarzem Schnurrbart setzt sich zu ihr und bestellt eine Flasche Rotwein. »Trinken Sie ein Glas mit?« »Kellner, noch ein Glas.« »ich danke, ich trinke nicht durcheinander, aber, bitte, schenken Sie mir einige Cigaretten.« »Kellner, zwanzig »Konstantin.« 15

»Wie heißt du denn, Kleine?« »Charmette.« »Und auf wen wartest du hier?« »Auf Sie.« (Mit vielsagendem Blick.) »Ich habe Morgen früh 10 Uhr eine Gerichtsverhandlung, und da muss ich frisch sein.« »Seien Sie unbesorgt, mein Herr, ich werde Sie wecken und Sie abreiben mit Eau de Cologne, und dann bekommen Sie starken Kaffee.« »Also gut, gehen wir.« Der Kavallier wechselt 100 Mark und zahlt 16 M. Man geht nach Hause durch den grauen Morgen. 20

»Schläfst du immer mit hochgezogenen Beinen, Liebling?« »Immer.« Sehr still. »Aber weshalb nur, Süßer?« »Ja, weißt du, man kann nie wissen. Ich bin schon mal bestohlen worden. Seit der Zeit schlafe ich so und immer vorn im Bett, wenn ich mal mitgehe.« Sie denkt: »dieser Trottel, dieser widerliche Idiot. Blöder Kerl.« »Aber du, Liebster, du wirst doch nicht glauben, ich bestehle dich, du gibst mir aus freien Stücken 20 Mark, nicht? Du weißt, daß ich es brauche.« »Ich denke gar nicht daran, höchstens 10 M. Vielleicht morgen, wenn ich den Prozeß gewonnen habe, dann kriegst du 20 M. Weißt du was, ich bleibe acht Tage bei dir, ich ziehe ganz zu dir.« Charmette entsetzt »um Gotteswillen.« Nach längerem Hin-und-Herreden schläft man ein. Das heißt, Charmette nicht. Sie liegt eng hinten an die Wand gedrückt und betrachtet den Kavallier, der 35

mit hochgezogenen Beinen, steifem Oberhemd, da liegt. Er schnarcht. Er sieht nicht schön aus. Charmette schüttelt sich leise.

Sie denkt nach. Achtzig M. Garnicht schlecht. Wie schön muß es jetzt
40 in Berlin sein. Und er, der Geliebte, lebt dort. Wir werden im Café sitzen,
und ich werde die vielen Goldstücke heimlich in seine Tasche gleiten
lassen. Er soll die seidenen Hemde bekommen, die er sich seit langem
gewünscht hat. Ganz leise steht sie auf. Sie ist noch stark geschminckt von
gestern. Ach was, sie nimmt den dichten Schleier. Ganz schnell etwas
45 Wäsche und das schwarze Sammtkleid eingepackt. Und jetzt das Geld.
Leise untersucht sie die Brieftasche. Er rührt sich. Mein Gott, mein Gott.
Sie kann sein Gesicht sehen im Spiegelschrank. Was ist das für ein ver-
zerrtes Gesicht!

Ach, das ist sie selbst. So. Jetzt schnell das Portemonaie. Es steckt in den
50 Beinkleidern. Ein schneller, geräuschloser Griff, das Bündel unterm Arm,
die Uhr drei Stunden zurückgestellt. Los! Die Tür von außen verschlossen.

Und jetzt zum Bahnhof nach Berlin.

Editorische Hinweise

Der Text ist einer handschriftlichen Abschrift entnommen, die von Inga Junghanns, geb. Meyer (1886–1962), erstellt wurde. Eine Vorlage ist nicht erhalten und eine Veröffentlichung nicht nachgewiesen. Die Abschrift wurde in ein unliniertes Oktavheft mit schwarzem Einband eingetragen und befindet sich im Teilnachlass Rainer Maria Rilkes im Deutschen Literaturarchiv in Marbach. Das Oktavheft enthält auf 86 vorderseitig beschriebenen Seiten – mehrmals unterbrochen von aufeinanderfolgenden Leerseiten – die Abschriften diverser Texte von Emmy Hennings: bearbeitete Tagebucheinträge, Textfragmente, selbstständige Prosaskizzen, Gedichte und Gedichtentwürfe, die möglicherweise auf einem unzusammenhängenden Konvolut von Manuskripten basieren. Auf der ersten Seite findet sich links oben in Tintenschrift der Vermerk: »Abschrift. / gehört Inga Junghanns.« Darunter mit Bleistift ein Datierungsversuch von unbekannter Hand: »ca 1914 / 15? // 1885 – 1948 // Emmy Hennings // war da also 30«.

Die Abschrift ist offensichtlich mit Sorgfalt und Genauigkeit und möglicherweise im Hinblick auf eine spätere Publikation angefertigt worden. Die Prosaskizze *Charmette* – links neben dem in der Abschrift unterstrichenen Titel findet sich ein kleiner mit einem Tintenfleck bedeckter Stern – enthält häufige Korrekturen und gelegentlich editorische Anmerkungen mit Tinte, die offenbar unmittelbar während der Transkription vorgenommen wurden, sowie einige wenige Korrekturen mit Bleistift, bei denen nicht immer zu entscheiden ist, ob hier nachträglich Transkriptionsfehler berichtigt wurden oder ob Junghanns Schreibfehler in der Vorlage mittranskribierte. Da zwischen Korrekturen eigener Transkriptionsfehler und nachträglichen editorischen Eingriffen in den Text in den meisten Fällen nicht zu unterscheiden ist, wurde die Fassung letzter Hand wiedergegeben.

Es finden sich zwei verschiedene Arten der Streichung: waagerechte Striche durch Buchstaben und Worte, die mit < > wiedergegeben werden, und runde Klammern, die Junghanns vermutlich dann setzte, wenn es sich um eigene editorische Eingriffe in den Originaltext handelte (etwa, um im Original fehlende Buchstaben und Worte einzufügen), oder um Unsicherheiten in der Lesart zu markieren. So rührt die Einklammerung des Satzes »(Mit vielsagendem Blick.)« (Z. 19), über die Junghanns in ihrer Abschrift die Worte »skal skyges« (dt.: »gestrichen«) notiert hat, möglicherweise daher, dass hier eine im Original vorgenommene Streichung

markiert wurde, der gestrichene Text aber in der Abschrift bewahrt werden sollte. Eine weitere Korrektur – die mit Bleistift vorgenommene Ersetzung des Wortes »Cognac« durch das mit Tinte geschriebene Wort »Absinth« (Z. 14) – ist schwieriger zu erklären, zumal beide Worte eingeklammert wurden. Hier lässt sich vermuten, dass Junghanns eine bereits in der Vorlage vorgenommene Korrektur (von »Cognac« zu »Absinth«) zunächst übersehen und nachträglich korrigiert hat oder aber die Streichung bewahren wollte. Dadurch entsteht eine leichte Bedeutungsverschiebung, denn Absinth war vor dem Ersten Weltkrieg als ein Getränk konnotiert, das in der Boheme und von Literaten und Künstlern konsumiert wurde.

Auch die Korrektur des Wortes »eingehackt« in »eingepackt« (Z. 45) – mit Bleistift wurde ein »p« über das »h« geschrieben – ergibt eine nicht unwichtige Bedeutungsverschiebung. Es ist durchaus möglich, dass im Original das Wort »eingehakt« gemeint war, aber »eingehackt« geschrieben wurde; bereits weiter oben wurde das Wort »aufgehakt« mit »ck« geschrieben (Z. 11). Gemeint ist in beiden Fällen das Ein- oder Aufhaken eines Knopfes oder Metallhakens in oder aus einer Öse an einem Kleid. Während Junghanns also offenbar entziffert, dass Charmette ihr Samtkleid »einpackt«, aber ein weiteres Reisekleid trägt, wäre ebenso denkbar, dass sie sich das Samtkleid vom Vorabend anzieht und nur »einhakt«. Möglicherweise befindet sich in dem »Bündel«, das sie am Ende unter den Arm nimmt, also tatsächlich nur »etwas Wäsche«. Das rasch übergestreifte Samtkleid, ein denkbar unpassendes Kleidungsstück für eine Reise, wäre dann ein weiterer Hinweis auf die spontan unternommene Handlung der Protagonistin.

In vier Fällen, bei denen nicht zu entscheiden ist, ob es sich um Transkriptionsfehler von Inga Junghanns handelt oder um die unverändert wiedergegebene Schreibung von Emmy Hennings, wurde behutsam angepasst: Die Doppelung des Artikels vor »die Mädchen« wurde entfernt (Z. 10), »wenn« wurde zu »wen« (Z. 10), »entsetzt« wurde zu »entsetzt« (Z. 34), »(Einhundert)achtzig« wurde zu »achtzig« (Z. 39). Dass es sich, zumindest in biografischer Hinsicht, eher um achtzig als um einhundertachtzig Mark gehandelt haben muss, legt der einzige erhaltene längere Kommentar über den Tathergang nahe, der sich im zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Text *Das Haus im Schatten* findet: Hier ist die Rede von achtundsiebzig Mark.

Die in der Abschrift durchgängig in »sz« aufgelöste »ß«-Buchstaben (wie »laszen«, »heiszt«, »Süszer«, »Weiszt«, »dasz« und »musz«) wurden in

ein »ß« bzw. ein »ss« überführt. Dies wird in den Lesarten nicht eigens aufgeführt. Orthografisch eigentümliche Schreibungen wie »Kavallier«, »Korsetschnur«, »geschminckt«, »Sammtkleid«, »Portemonaie«, »Kaffe« anstatt »Kaffee« oder die Korrektur von »Mark« zu »M.« wurden hingegen unverändert übernommen. Anpassungen der alten an die neue Rechtschreibung wurden nicht vorgenommen.

Lesarten

- 3 f. *Moulin Rouge*] <m>üdB[M]oulin <r>üdB[R]ouge
 8 *Glück bei ihnen*] Glück bei (?) (ihnen)
 9 *Moulin Rouge*] <m>üdB[M]oulin Rouge
 10 *die Mädchen*] die die Mädchen
 14 *Absinth*] (Cognac.) *Einklammerung mit Bleistift und mit Bleistift üdZ:*
 (Absinth)
 17 *Cigaretten*] Cigar<r>etten
 17 ›*Konstantin*] ›Konstantin«
 18 *wen*] wenn
 19 (*Mit vielsagendem Blick.*)] üdZ [skal stryges]
 22 *Kaffe*] Kaff<é>e
 22 *Also gut*] Also<,> gut
 30 *bestehle dich, du*] bestehle dich,<?> du
 31 *nicht? Du*] nicht?« Du
 31 *Ich*] ein V vor dem Ich
 32 *10 M.*] 10 M.<ark>
 32 *Prozeß*] Proze<ß> üdB sz
 33 *20 M. Weißt*] 20 M.<ark>.<«> <»>Weiszt
 34 *Charmette*] <E>Charmette
 34 *entsetzt*] entsetzt
 36 *und betrachtet den Kavalier*] *nachträglich üdZ eingefügt.*
 39 *Achtzig*] (Einhundert)üdZ [?] achzig
 41 *Goldstücke*] Goldstücke<n>
 42 *langem*] lange(m)
 45 *eingepackt*] eingehackt üdB h mit Bleistift ein [p]
 50 *unterm Arm*] unterm <der> Arm

Ach, das ist sie selbst

Zur Prosaskizze *Charmette* von Emmy Hennings

»Emmy Hennings braucht einen Sketch«, schrieb einmal ein aufmerksamer Beobachter, der Kunstkritiker Wilhelm Simon Guttmann, der Hennings 1912 auf der Bühne des Lindencabarets erlebte, einen Sketch, »in dessen von amerikanischen Lichtreklamen knallenden Perspektiven Kriminaltragödien Witze werden und wo man sich, als die Szene einstürzt, aus Gleichgültigkeit gegenseitig umbringt.«¹ Einen solchen Sketch, so deutet Guttmann an, hat Hennings – eine »dänische Futuristin«² mit Spatzenstimme und expressiven Gesten – nie geschrieben bekommen, auch war ihr Gastspiel an einem der bekanntesten Berliner Cabarets nur von kurzer Dauer. Ihre Bühne blieb auf die winzigen Podeste verrauchter Literaten- und Künstlerkneipen wie dem Münchner *Simplicissimus* oder dem Züricher Cabaret *Voltaire* beschränkt, die sich im antirepressiven Klima der Boheme etablierten. Der im *Hugo-Ball-Almanach* erstmals veröffentlichte kurze Prosatext *Charmette* gibt zumindest eine Idee davon, wie ein solcher Sketch ausgesehen hätte, wenn Hennings ihn sich selbst geschrieben hätte.

Was sich auf diesen zwei Seiten abspielt, ist geradezu unheimlich verdichtet. In äußerster Knappheit wird eine Abenteuergeschichte erzählt, die sich umstandslos in eine Filmszene der frühen Kinematographentheater übertragen ließe: Ein eigenwilliges Mädchen sitzt in der Ecke einer nächtlichen Bar und nimmt Männer mit zu sich für Geld. Als einer ihr nicht die Summe gibt, die sie verlangt, zieht sie ihm, als er schläft, das Geld aus der Hosentasche, flieht aus ihrem eigenen Zimmer und nimmt den nächsten Zug nach Berlin. Dem kurzen Text ist in jeder Zeile anzumerken: Hier schreibt jemand ausschließlich aus dem Moment heraus und sieht sich gleichzeitig mit unbestechlichem Blick von außen.

1 Ravien Siurlai [d. i. Wilhelm Simon Guttmann]: Emmy Hennings. In: *Die Aktion*. Jg. 2. Nr. 23 vom 5. Juni 1912, Sp. 726f., hier Sp. 727.

2 Laut den Annoncen des dem Lindencabaret zugehörigen Biercabarets, die im *Berliner Lokal-Anzeiger* vom 1. und 3.–5. Mai 1912 veröffentlicht wurden.

Wir wissen, die Episode ist autobiografisch und geht auf ein Ereignis zurück, das sich im Laufe des Jahres 1910 in Hannover ereignet hat, einige Jahre später zu einer Anzeige seitens des bestohlenen Kunden und schließlich 1914 zu einer Gefängnisstrafe führte, die Hennings in späteren Jahren noch mehrfach literarisch verarbeitete. Zum Tathergang hat sie sich allerdings nur selten und wenn, dann ausweichend geäußert.³ *Charmette* ist die Urszene des 1918 erschienenen Romans *Gefängnis*, in dem die Gründe der Inhaftierung konsequent verschwiegen werden. Denn der hier beschriebene ›Beischlafdiebstahl‹ hätte in *Gefängnis* nicht erzählt werden können, ohne dass sich Hennings selbst zur Verantwortung hätte ziehen müssen und dadurch ihren Fokus auf den unbarmher-

3 Lediglich in der zu Lebzeiten ebenfalls unveröffentlicht gebliebenen und 1930 entstandenen Erzählung *Das Haus im Schatten* findet sich eine Passage, die den in *Charmette* beschriebenen Vorgang ausführlich darlegt: »Warum ich eigentlich das Geld genommen habe?, fragt sich hier die inhaftierte Erzählerin im Gespräch mit ihrem Anwalt: »Genau weiss ich es nicht. Mein Freund hatte es mir übrigens versprochen und noch mehr. Das ist allerdings kein Grund etwas zu nehmen, das sehe ich ein. / »Er hat aber zuviel Geld gehabt, das tat ihm nicht gut. Ich hab ihm nicht gründlich helfen können. Er hat sich nur geärgert, dass ich nicht bei ihm geblieben bin, darum hat er mich angezeigt. / Ich habe das bisschen Geld genommen vor seinen Augen..« / »Wie, vor seinen Augen? Er hat es gewusst, gesehen?« / »Vor seinen geschlossenen Augen. Kann ich dafür, wenn er schläft? Bei mir hat man nicht zu schlafen, das hat mich gekränkt und ich habe ihm vorher gesagt, wenn er mir das Reisegeld nicht gibt, dass ich von ihm wegfahre kann, nehme ich es mir. Ich hab doch verdient. Er hat gesagt, er wolle mir alles geben. Ist denn achtundsiebzig Mark alles? Meinerseits könnte ich ihn wegen Betrug verklagen, aber dazu habe ich keine Lust. Er hat zuviel Geld und ich zuwenig gehabt, das ist ein Malheur gewesen. Ich habe gesagt, gib mir den zehnten Teil von dem, was ich dir wert bin. Da hat er geantwortet: Mein Kind, ich bin kein Krösus. Wenn einer mich schon als sein Kind adoptiert, das einen reichen Vater glaubt, ist es dann so schlimm, wenn ich ihm ein einzigstes Mal ein paar Pfennige wegnehme, um durchzubrennen, um mein Glück anderweitig zu versuchen. Der Mann, der mich verklagt hat, ich habe ihn mir gegenüber keineswegs fremd gedacht, gemeint, das Geld bleibt sozusagen in der Familie. Ich habe ihm einen Zettel hinterlassen, dass ich achtzig Mark aus seinem Portemonnai genommen habe, dafür ich danke und ich schicke es gelegentlich zurück. Wenn ich es habe, aber ich habe es nicht gehabt. Er hat aber doch noch vierhundert Mark in seinem Portefeuille und er hat mehrere Sparbücher, soviel Geld, dass nicht alles auf ein Buch geht. Dass ich die vierhundert Mark nicht genommen habe, damit können Sie mich nicht verteidigen. Vierzig Mark habe ich sofort an meine Mutter geschickt, die ist tatsächlich sehr arm und kann nichts verdienen. Und ich kann auch nicht immer für sie genug mitverdienen. Von oben bis unten anständig und fromm bleiben, das ist ein Luxus, den sich reiche Leute leisten können und ich will darum Niemand beneiden [...].« Emmy Hennings: *Das Haus im Schatten. Eine Erzählung aus dem Gefängnis*. In: Dies.: *Gefängnis. Das graue Haus. Das Haus im Schatten*. Hrsg. von Christa Baumberger und Nicola Behrmann. Unter Mitarbeit von Simone Sumpf. Göttingen 2016 (= *Werke und Briefe*), S. 231–382, hier S. 323 f.

zigen Strafvollzug an Frauen abgelenkt hätte hin zur individuellen Schuld der inhaftierten Erzählerin.

Charmette hat nichts von einer dadaistischen Groteske an sich, die, wie Guttmann es 1912 vorausahnte, nur wenige Jahre später die Szene selbst zum Einstürzen bringen und die vierte Wand zum Zuschauer aufheben sollte. Aber auch die expressionistische Kurzgeschichte, wie sie Johannes R. Becher mit *Das kleine Leben* (1914) oder Walter Rheiner mit *Miramée* (1915) entwickelten, Texte, in denen destruktive sexuelle Beziehungen pathetisch überhöht wurden, steht in Kontrast zu der Nüchternheit, mit der Charmette ihren Geschäften nachgeht. Hennings hält sich weder mit der Gestaltung einer Gefühlswelt noch der von sozialem Elend auf. Der spontan ausgeführte Diebstahl an einem Kunden, der ihr die Vergütung für erbrachte sexuelle Dienste vorenthält, bringt in der Tat eine Szene zum Einstürzen, aber auf eine unerhörte und unnachahmliche Weise: Charmette beruft sich auf niemanden, zieht niemanden zur Verantwortung und ihr Handeln ist einzig davon bestimmt, einer sie bedrängenden Situation zu entkommen. Der Diebstahl eröffnet damit die Möglichkeit, sich von dem Zustand der Verdinglichung zu befreien, in die sie durch das sexuelle Begehren der Männer *und* die gesetzliche Ordnung gedrängt worden ist.

Neben *Charmette* hat Hennings in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg noch eine Reihe weiterer Prosaskizzen verfasst – die, nur teilweise wiederaufgelegt, erst noch zu entdecken wären –, und wie *Charmette* wären auch diese vor dem Hintergrund des aufkommenden Kinematographentheaters zu verstehen: Es sind knappe, intime Szenen, die eine groteske oder verzweifelte oder angstvolle Situation pointieren.⁴ Die Anleihen an

4 In Inga Junghanns' Abschrift der frühen Aufzeichnungen finden sich insgesamt fünf selbstständige Prosaskizzen: [*Im Künstlercafé*], *Der Tod des Vaters*, *Charmette*, *Dagny* und *Vor der Premiere*. Veröffentlichungen konnten von den Skizzen *Vor der Premiere* und von *Dagny* (unter dem Titel *Die Kellnerin*) nachgewiesen werden. In dem Typoskript *Verse und Prosa* hat Hennings 1917 unter dem Obertitel *Dagny* erneut fünf Prosaskizzen zusammengestellt (eine davon ist *Vor der Premiere*). In diesen Texten werden Situationen aus dem Alltag einer jungen Varieté- oder Kabarett­sängerin beschrieben: Das nächtliche Gespräch zwischen einer Frau und einem Liebhaber, das Lampenfieber vor einer Gesangsdarbietung, die Übergriffe eines Kavali­ers nach der Vorstellung, gegen die sich Dagny wehrt, während zu Hause der Geliebte Géry mit einem »Mund [...] ohne Barmherzigkeit« auf sie wartet, ein missglückter Selbstmordversuch im Ankleideraum eines kleinen Varietés und ein Zusammenbruch auf offener Straße im Regen. Aber in keiner dieser Skizzen findet sich etwas von dem Aktionismus und der Verwegenheit des Mädchens Charmette. Die *Dagny*-Skizzen sind vollständig abgedruckt in Christa Baumberger und Nicola Behrmann: *Emmy Hennings Dada*. Zürich 2015, S. 86–89, hier S. 87.

das frühe Kino ergeben sich bereits aus dem Aktionismus und der geradezu atemberaubenden Schnelligkeit der Handlung. Hennings hat also von einer Reproduktionstechnik gelernt, die gerade der expressionistischen Generation neue Impulse für das Erzählen lieferte, weil hier leidenschaftliche Gefühle in die denkbar komprimierteste Form gepresst und theatralisch aufgeladen werden mussten, um effektiv oder für die Betrachter*innen überhaupt verstehbar zu sein.

Die Spannung in dieser Skizze liegt in ihrer Knappheit begründet. Man könnte mit Brecht sagen: Der Text hält bei der Armut, und das heißt in diesem Fall, er hält bei den Dingen.⁵ Hennings' Detailrealismus erschafft nicht mittels der Beschreibung von Dingen eine zu deutende Welt, sondern bleibt diesen Dingen verhaftet: z. B. der »Konstantin«-Zigarette, die der Kavalier spendiert, eine bekannte Zigarettenmarke, die in Hannover hergestellt wurde. Auch die namentlich erwähnten Etablissements Moulin Rouge und das Englische Buffet gab es vor dem Ersten Weltkrieg tatsächlich in Hannover: Das Moulin Rouge in der Schillerstraße 40 war ursprünglich ein Kabarett, das 1908 zu einem »Modernen Tanz- und Unterhaltungspalast« ausgebaut wurde (Soldaten war der Zutritt übrigens nicht gestattet).⁶ Das Barrestaurant »Göbert's Englisches Buffet« befand sich nur einige Häuser weiter in derselben Straße.⁷ Und die erwähnten alkoholischen Getränke (Sekt, Liebfrauenmilch, Whisky) lassen einiges auf die Besucher des Etablissements schließen und enthalten für Charmette entscheidende Hinweise auf Bereitschaft und Kaufkraft des Kunden.

- 5 Der Chor im *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1930): »Wer aber den Wunsch hat, einverstanden zu sein, der hält bei der Armut. An die Dinge hält er sich nicht! Die Dinge können genommen werden und dann ist da kein Einverständnis.« (Bertolt Brecht: *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*. In: Ders.: *Stücke* 3. Bearbeitet von Manfred Nössig. Berlin, Weimar und Frankfurt/Main 1988 [= Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 3], S. 25–46, hier S. 38).
- 6 Emmy Hennings: *Das Brandmal. Das ewige Lied*. Hrsg. von Nicola Behrmann und Christa Baumberger. Unter Mitarbeit von Simone Sumpf. Göttingen 2017 (= *Werke und Briefe*), S. 353 (Kommentar). In *Das Brandmal* wird das »Ballokal« Moulin Rouge in Hannover ebenfalls erwähnt, in dem nur »getanz und getrunken« wird, und auch hier ist die Rede von »Kavalieren« (ebd., S. 7–244, hier S. 215, 210f.).
- 7 Ebd., S. 355f. (Kommentar). Selbst das Zimmer, in dem Hennings in Hannover gewohnt hat, lässt sich mit Hilfe von *Das Brandmal* – einzige Erwähnung einer konkreten Adresse – lokalisieren: Mehlgasse 2. In Hannover befindet sich die (sehr kleine) Mehlstraße ganz in der Nähe der Schillerstraße. Charmette und ihr Kavalier hatten es also nicht weit. Vgl. ebd., S. 215.

Auch die Dialoge sind auf das Nötigste beschränkt. Dabei geht aus dem spontanen Einfall des Kavalliers: »ich ziehe ganz zu dir«, einiges hervor: Erstens wissen wir durch diesen Satz, dass die beiden zu Charmette nach Hause gegangen sind und Charmette den Diebstahl in ihrem eigenen Zimmer begeht. Zweitens, dass sie transitorisch und von der Hand in den Mund lebt, denn hätte sie Besitz, und sei es auch nur in Form von eigenen Möbeln, so wäre eine Hemmschwelle geschaffen und dem »Kavallier« (die Fehlschreibung ergibt eine möglicherweise nicht unbeabsichtigte Verbindung zur soldatischen Kavallerie) der Einlass nicht ohne Weiteres möglich. Drittens müssen sich die beiden offenbar nicht vor einer moralisierenden Wirtin verantworten. Und viertens macht Charmettes »entsetzte« Reaktion auf diesen Satz deutlich: Es ist erst die Deutungshoheit und Verfügungsgewalt, die sich der junge Mann herausnimmt, wenn er von der flüchtigen transaktionalen Begegnung ein romantisches Bleiberecht ableitet, die aus der sexuellen Dienstleistung einen Akt der sexuellen Ausbeutung macht. Ein wichtiges Detail ist auch die beiläufige Erwähnung des Berufs des Kunden: Er arbeitet am Gericht und ist zur Zeit der Begegnung in einen Prozess verwickelt, den er zu »gewinnen« hofft. Als Anwalt steht er damit auf der Seite derer, die sich auf das Gesetz berufen, um zu ihrem Recht zu gelangen. Er steht *nicht* auf der Seite Charmettes, die nur dann zu ihrem Recht gelangen kann, wenn sie das Gesetz umgeht. Bereits aus diesen soziologischen Details und dem genauen Realismus der Ortsbeschreibung lassen sich soziale Konflikte präzise ablesen – die systematische Ausbeutung und Rechtlosigkeit der Sexarbeiterin seitens der Kunden und der die Prostitution einerseits vermittelnden und regulierenden Zimmerwirt*innen und Gastronomiebesitzer*innen.⁸

Charmette ist ein mehrfach verschüttetes Stück Literatur von eminenter Eindringlichkeit: die Vorlage verloren; eine Veröffentlichung nicht nachgewiesen; von Hennings selbst nie wieder aufgegriffen; der Inhalt ein verschwiegener Skandal. Die Umstände der Entstehung dieser frühen Prosaskizze lassen sich ebenso unzureichend rekonstruieren wie die Hintergründe über das Zustandekommen der Abschrift von Inga Junghanns. Immerhin können wir annehmen, dass der Text um 1914 verfasst wurde –

8 In *Das Brandmal* wird auch der hohe Mietzins von 60 Mark in Hannover erwähnt und das »höhnisch[e] [L]ächeln« der verheirateten Zimmerwirtinnen, das darauf hindeutet, dass hier Prostitutionsgeschäfte betrieben und der Kuppelparagraph hintergangen wird. Ebd., S. 212.

den Namen »Charmette« benutzte Hennings 1914 nachweislich als Bühnennamenname.⁹ Es wird sich aber nicht mit Sicherheit sagen lassen, ob er vor oder nach ihrer Gefängnishaft entstanden ist.¹⁰ Im Folgenden soll die Entstehung des Textes und das Zustandekommen der Abschrift so annähernd wie möglich rekonstruiert werden. Denn *Charmette* stellt nicht nur eine – nachträgliche – literarische Herausforderung an den eher schablonenhaft auftretenden erzählerischen Expressionismus und das Klischee der ›heiligen Hure‹ dar. Er steht auch im Zusammenhang mit der Prostitutionsdebatte um 1900 und weist auf ein Konfliktfeld, das sich in Bezug auf dieses Thema zwischen Psychoanalyse und Frauenbewegung aufatet.

Noch bevor Hennings im Mai 1915 zusammen mit Hugo Ball Deutschland verließ und nach Zürich ausreiste, möglicherweise sogar noch vor Antritt ihrer Haftstrafe im Dezember 1914, ließ sie ein Konvolut unveröffentlichter Manuskripte bei ihrem Freund, dem Maler und Grafiker Reinhold Rudolf Junghanns (1884–1967), in der Münchner Destouchesstraße zurück. Mit Junghanns war sie seit vier Jahren enger befreundet und hatte ihm Modell für eine Reihe von Aktzeichnungen gestanden, die als Kaltnadelradierungen im Mai 1913 unter dem Titel *Variationen über ein weibliches Thema* im Kurt Wolff Verlag erschienen. Die *Variationen* sind eine Studie extremer destruktiver weiblicher Sexualität, gezeigt anhand der theatralen Posen einer weiblichen Figur, die sich der Devianz und sexuellen Ausbeutung willenlos ergeben zu haben scheint. Der offensichtliche ›Expressionismus‹ dieser formal eher konventionell gestalteten Zeichnungen, die zum Teil Porträtfotografien zur Vorlage haben, die Hanns Holdt von Hennings anfertigte, steht ebenfalls in Verbindung mit gewissen psychoanalytischen Diskussionen, nach denen Weiblichkeit als narzisstisch und passiv, in ihrer Destruktivität zugleich als erzwungene, leidvolle ›Pose‹ wahrgenommen wurde.¹¹ Sicher nicht zufällig verlegte

- 9 An einem am 2. Juli 1914 zusammen mit Johannes R. Becher veranstalteten *Vortragsabend eigener Dichtungen* wird sie im Programm als »Emmy Charmette Hennings« angekündigt. Die Einladungskarte zu diesem Abend befindet sich im Deutschen Literaturarchiv in Marbach.
- 10 Zwar sind etliche andere Prosaskizzen im Oktavheft, in das Junghanns ihre Abschrift eintrug, datiert. Aber Junghanns hat möglicherweise ein vorhandenes Konvolut unterschiedlicher Manuskripte transkribiert (und dies möglicherweise nicht einmal vollständig). Die im Oktavheft mit einem Datum versehenen Texte lassen also nicht unbedingt Rückschlüsse auf die nicht datierten zu.
- 11 Hennings bedeuteten diese Zeichnungen sehr viel. Noch im Sommer 1915, als sie selbst unter prekären Umständen in Zürich lebt, bittet sie ihn, ihr eine dieser Arbei-

Kurt Wolff diese Mappe zeitgleich mit Hennings' erstem Gedichtband *Die letzte Freude*. Auf diese Weise wurde ein eindringliches visuelles Schema für das weibliche lyrische Ich in *Die letzte Freude* geschaffen und Hennings' Gedichte konnten irrtümlich als biografische Zeugnisse angepriesen werden, die nicht etwa literarisch zu verstehen seien, sondern, wie es Franz Werfel in einem Ankündigungstext formulierte, die »Einsamkeit einer kleinen Kabarettistin« vermitteln.¹²

Reinhold Rudolf Junghanns heiratete 1914 die Dänin Inga Meyer (1886–1962), die sich zu dieser Zeit noch mit dem Gedanken trug, Schauspielerin zu werden, sich aber nach der Eheschließung der literarischen Übersetzung deutscher und polnischer Schriftsteller ins Dänische zuwandte. Hennings hat Inga Junghanns wohl persönlich kennengelernt; in ihren Briefen lässt sie »Madame« mehrmals grüßen.¹³ Aus der Korrespondenz, die weiterhin zwischen Reinhold Rudolf Junghanns und Hennings bestand, lässt sich ablesen, dass der zärtlich-intime Ton der Briefe von 1912 sich zwei Jahre später in einen eher freundschaftlich-distanzierten gewandelt hatte. Anfang Mai 1915 schreibt ihm Hennings aus Berlin – wo sie, eben aus der Münchner Haft entlassen, erneut, diesmal ohne triftigen Grund, mehrere Wochen lang inhaftiert worden und nur auf vehementes Betreiben von Erich Mühsam und anderer Freunde wieder freigelassen worden war: »Darf ich Dich wohl bitten, mir meine Manuskripte zu senden, die ich Dir vor einigen Monaten zur Aufbewahrung gab. ich brauche sie sehr dringend. [...] Es liegen schlimme Zeiten hinter

ten nach Zürich zu schicken: »Lieber Junghans, falls Du eine Radierung von mir übrig hast, darf ich bitten, mir eine zu senden? ich sehne mich geradezu danach, und wäre Dir dankbar.« Emmy Hennings: Brief an Reinhold Rudolf Junghanns in München. Zürich, 7. Juli/August 1915. Zit. nach Baumberger, Behrmann: *Emmy Hennings Dada*, S. 124.

12 [Franz Werfel]: *Der Jüngste Tag*. Neue Dichtungen (Prospekt des Kurt Wolff Verlags 1913). In: *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*. Mit Einleitungen und Kommentaren hrsg. von Thomas Anz und Michael Stark. Stuttgart 1982, S. 359 f., hier S. 360. Reinhold Rudolf Junghanns' *Variationen über ein weibliches Thema* (1913) enthalten neun Aktzeichnungen von Emmy Hennings in Posen, die existenzielles Grauen zum Ausdruck bringen sollten, eine Art überhöhte Darstellung eines erschöpften und missbrauchten Körpers; das Modell starrt aus toten übergroßen Augenhöhlen und aufgerissenem Mund ins Leere. In einer nicht veröffentlichten Mappe sind erotische Extremposen dargestellt, etwa, wenn sich das Modell selbst eine Spritze setzt oder mit leerem Gesichtsausdruck die Beine spreizt. Bis heute verdeckt die Drastik dieser Darstellungen Hennings' eigene literarische Technik und inszeniert sie als Muse einer »destruktiven jouissance«.

13 Emmy Hennings: Postkarte an Reinhold Rudolf Junghanns in München. Berlin, 5. Mai 1915. Zit. nach Baumberger, Behrmann: *Emmy Hennings Dada*, S. 120.

mir und ich arbeite jetzt sehr. Besonders möchte ich schreiben viele neue Dinge.«¹⁴ Junghanns ist dieser Bitte offenbar nachgekommen, und wir können vermuten, dass er, bevor er das Konvolut zur Post brachte, seine Frau beauftragte, eine Abschrift anzufertigen. Ob dies aus der Befürchtung heraus geschah, dass die Manuskripte die Zensur nicht passieren und verloren gehen würden, oder aus dem Wunsch heraus, die Aufzeichnungen als ein interessantes und in ihrer Krassheit und Direktheit explosives Stück Literatur zu bewahren, oder aber, ob das Ehepaar Junghanns an der psychologischen Fallgeschichte interessiert war, die sich ihnen in diesen intimen und destruktiven Texten und Tagebuchnotizen auftat: die Gründe, aus denen Inga Junghanns die Abschrift anfertigte, werden nicht endgültig zu klären sein. Wir wissen aber: Hennings hat das Original ihrer Manuskripte zurückerhalten. Im Juli 1915 schreibt sie aus Zürich an Junghanns:

Verzeih, daß ich Dir erst jetzt schreibe, aber ich hatte so viele schlimme Erlebnisse. Herzlichen Dank für die Manuskripte. Ich will Dir in den nächsten Tagen, falls es Dich interessiert Neues senden. Ich habe ein Gefängnis-Buch geschrieben, und ich glaube ich habe Fortschritte gemacht. Es freut mich, daß Du meine Sachen so hoch einschätzt, daß Du sie abschreibst, ich liebe meine früheren Skizzen nicht sehr, und deshalb will ich Dir Neues senden.¹⁵

In dieser Zeit – im Sommer 1915 – wurde das Ehepaar Junghanns über den Fotografen Hanns Holdt in München auch mit Rainer Maria Rilke persönlich bekannt. Von Inga Junghanns und Rilke ist ein Briefwechsel erhalten – »[s]chwärmerisch und wahr« nannte er sie¹⁶ –, und sie übersetzte 1916 seine *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ins Dänische. Ein Hinweis auf die möglichen Gründe, die zu der Abschrift der Hennings-

14 Ebd.

15 Emmy Hennings: Brief an Reinhold Rudolf Junghanns. Zürich Juli/August 1915. Zit. nach ebd., S. 124. Die Datierung ergibt sich aus der Adressangabe »Schoffelgasse« im Brief. Dort wohnte Hennings nachweislich im Juli und August 1915. Demnach lässt sich vorsichtig vermuten, dass Inga Junghanns ihre Abschrift zwischen Ende 1914 und Sommer 1915 angefertigt hat.

16 Rainer Maria Rilke: Brief an Katharina Kippenberg vom 28. März 1919. In: Rainer Maria Rilke, Katharina Kippenberg: Briefwechsel. Hrsg. von Bettina von Bernhardt. Wiesbaden 1954, S. 348–350, hier S. 349.

Manuskripte geführt haben könnten, findet sich auf einem Billett Rilkes an Reinhold Rudolf Junghanns vom Sommer oder Herbst 1915: »Erfuhren sie etwas von E. H.?, erkundigt sich Rilke. »Und ihre Tagebücher?; glauben Sie, dass auch Frau Lou A.-S. einen Einblick in jene Aufzeichnungen nehmen dürfte?«¹⁷ Möglicherweise entstand die Abschrift also als Reaktion auf Rilkes Anfrage. Zu Rilkes Interesse an Hennings' Person und Werk (zu einer persönlichen Begegnung ist es wohl nie gekommen) finden sich nur vereinzelt Hinweise. Rilke hatte erst im Jahr davor seinen Essay *Puppen* über die fragilen Wachspuppen von Lotte Pritzel veröffentlicht. Er stand in Briefkontakt mit Inga Junghanns und auch mit der Lyrikerin Franzisca Stoecklin. 1918 begann er eine Liebesbeziehung mit Claire Goll, 1919/20 mit der kommunistischen Schriftstellerin Angela Hubermann, spätere Rohr.¹⁸ Alle diese Frauen gehörten vor und während des Ersten Weltkriegs zum engeren Freundeskreis von Emmy Hennings. Darüber hinaus war Rilke ein aufmerksamer und anteilnehmender Leser von Hennings' Büchern *Gefängnis* und *Das Brandmal*. An die Sängerin Putzi Cassani schreibt er 1919, er »lese [...] Emmy Hennings: Gefängnis, ergreifende Aufzeichnungen dieses armen begabten Mädchens, dessen leidendes und anmuthhaftes Gesicht ich aus Bildern kenne.«¹⁹ Und Ferdinand Hardekopf erwähnt 1921 nach der Publikation des *Brandmals*, Hennings gegenüber, er habe gehört, »daß Dein neues Buch Herrn Rainer Maria Rilke so ganz besonders gefallen« habe.²⁰

17 Rainer Maria Rilke: Billett an Reinhold Rudolf Junghanns in München. [München] o. D. Nachlass Rilke, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Inv.-Nr. 90.83.4. Die Datierung dieses Biletts ergibt sich aus biografischen Umständen: Rilke muss es innerhalb von München an Junghanns geschickt haben. Er war Reinhold Rudolf und Inga Junghanns im Juli 1915 erstmals persönlich begegnet und hielt sich bis Ende November 1915 in München auf. Vom 19. März bis 27. Mai besuchte ihn Lou Andreas-Salomé in München.

18 Angela Rohr (1890–1985), geb. Müllner, verh. Hubermann, führte 1916 eine kurze Scheinehe mit Hennings' engem Freund Wilhelm Simon Guttmann, Verfasser des eingangs zitierten Bühnenporträts. Über Rilke wurde Rohr auch mit Franzisca Stoecklin bekannt. Vgl. Baumberger, Behrmann: Emmy Hennings Dada, S. 218.

19 Ulrich Keyn (Hrsg.): Briefe an eine Reisegefährtin. Eine Begegnung mit Rainer Maria Rilke. Wien 1947, S. 41 (Brief vom 2. Juli 1919). Bei den Bildern, die Rilke hier erwähnt, dürften es sich um die Fotografien seines Freundes Hanns Holdt und die Lithographien von Reinhold Rudolf Junghanns gehandelt haben.

20 Ferdinand Hardekopf: Brief an Emmy Hennings vom 7. Februar 1921, zit. nach: »ich bin so vielfach«. Emmy Ball-Hennings 1885–1948. Texte, Bilder, Dokumente. Zusammengestellt von Bernhard Echte unter Mitarbeit von Katharina Aemmer. Frankfurt/Main, Basel 1999, S. 165. Hardekopf fügt hinzu: »Er findet Dein Buch unendlich herzbewegend und wundervoll. Das hat mit jemand gesagt, der es von Rilke selbst gehört hat.« Ebd. Zu den Spuren von Hennings' jahrelanger intensiver

Und Lou Andreas-Salomé? Offenbar hat auch die Rilke eng verbundene Schriftstellerin und, seit 1912, überzeugte Freudianerin an Hennings' Aufzeichnungen Interesse bekundet. Im Sommer 1915 arbeitete Andreas-Salomé, die Rilke zwischen März und Mai in München besucht hatte, an ihrem Essay *Anal und Sexual*, den sie in der von Freud herausgegebenen Zeitschrift *Imago* (1915/16) veröffentlichte. Ihr Interesse an den Aufzeichnungen einer delinquenten und promiskuitiven Dichterin, die bei Rilkes Freunden autobiografische Notizen hinterlassen und in die Schweiz geflüchtet war, zeugt von dem Erkenntnisinteresse der psychoanalytischen Kreise und von deren Suche nach Material und Fallgeschichten zur Bestimmung weiblicher Sexualität. Für Andreas-Salomé, die Freud emphatisch mit Bachofen zu verbinden wusste, gehörte der erotische Charakter zum ›Wesen des Weibes‹. Die Prostitution hielt sie für eine Form »passiven Sexualmißbrauchs«. ²¹ Das »tragisch ungewollt Dirnenhafte[] im Weibe« war für Andreas-Salomé letzten Endes Ausdruck der allumfassenden Liebesfähigkeit und ›Triebpassivität‹ der Frau. ²²

Die unterschiedlichen Bemühungen in dieser Zeit, noch ausgehend von dem Erkenntnisstand der Sexualwissenschaft des 19. Jahrhunderts, der Abwertung und Kriminalisierung weiblicher Sexualität theoretisch entgegenzuwirken, verdanken sich zu keinem geringen Teil den Impulsen der Freud'schen Psychoanalyse. Intensives Interesse an dem Fall Emmy Hennings, der Aufschluss zu versprechen schien über den Zusammenhang zwischen weiblicher Sexualität und weiblicher Delinquenz, bestand offenbar auch seitens des Sexualwissenschaftlers und ›Parapsychologen‹ Albert von Schrenck-Notzing (1862–1929) und des anarchistischen Psychoanalytikers Otto Gross (1877–1920), der wie Andreas-Salomé Anhänger der Psychoanalyse war, bevor sowohl Freud als auch C. G. Jung ihn aus dem engen Kreis ihrer Anhänger hinauswiesen. Wir wissen, dass Hennings sowohl vor als auch nach dem Ersten Weltkrieg bei Schrenck-Notzing in psychologischer Behandlung war. ²³ Schrenck-

Rilke-Lektüre in ihrer eignen Lyrik vgl. Nicola Behrmann: »Wenn es verweht, macht es nichts.« Emmy Hennings' lyrisches Werk. Nachwort. In: Emmy Hennings: Gedichte. Hrsg. und kommentiert von Nicola Behrmann und Simone Sumpf. Unter Mitarbeit von Louanne Burkhardt. Göttingen 2020 (= Werke und Briefe), S. 631–650.

21 Lou Andreas-Salomé: Die Erotik. Frankfurt/Main 1910. S. 46.

22 Ebd., S. 47.

23 Albert von Schrenck-Notzing wurde 1914 von Erich Mühsam um ein Gutachten im Gerichtsverfahren gegen Hennings gebeten: Er sollte ihr Kleptomanie oder andere geistige Störungen attestieren, um für sie den ›Unschuld-Paragrafen‹ (Paragraph 51 des Strafgesetzbuchs für das Deutsche Reich) geltend zu machen.

Notzing, für den die Prostitution die »häufigste Folge leichterer Formen von Nymphomanie«²⁴ darstellte, wandte seine Heilmethoden (Hypnose und Suggestion) nicht nur an Hennings selbst an, sondern engagierte sie darüber hinaus als weibliches Medium, das in inszenierten Séancen spiritistische Erscheinungen produzierte. Durch den an Lombroso und Krafft-Ebing geschulten Okkultisten Schrenk-Notzing dürfte Hennings die enge Verbindung zwischen Suggestibilität, Theatralität und Pathologie aufs Genaueste kennengelernt haben.

Auch Otto Gross gehörte um 1912 zu Hennings' engerem Freundeskreis in München. Folgt man der romanhaften Darstellung Johannes R. Bechers, hat sich Hennings der Instrumentalisierung durch Gross entzogen, der, ausgehend von der Triebtheorie seines Vorbilds Freud, den Konflikt des Individuums mit zerstörerischen gesellschaftlichen Zwängen betonte.²⁵ Die Patriarchatskritik, die Gross in Studien wie *Über psychopathische Minderwertigkeiten* (1909) offen zum Ausdruck brachte, wurde von etablierten Kollegen wie Freud und Jung mit großem, wenn auch widerstrebenden, Interesse zur Kenntnis genommen. Gross hingegen suchte die Nähe zu anarchistischen Kreisen und der Reformbewegung des Monte Verità und kritisierte vehement, dass Gewalt gegen Frauen im Kaiserreich unverhohlen ausgeübt werden konnte, ohne von bestehenden Gesetzen berührt zu werden.

Charmette steht in Korrespondenz, aber auch Widerspruch zu diesen Ansätzen: Einerseits wirkt der Text in seiner Knappheit wie eine stenografierte Fallgeschichte weiblicher Delinquenz. Andererseits ist er eine literarische Antwort auf eine solche Indienstnahme als pathologischer Fall. Was *Charmette* entwickelt – und in dieser Hinsicht steht der Text im literarischen Schaffen von Hennings einzigartig dar –, ist ein Stück gelebter weiblicher Widerständigkeit. Für die zeittypischen Identifikationen von Frauen mit

24 Albert von Schrenck-Notzing: Die Suggestionstherapie bei krankhaften Erscheinungen des Geschlechtssinnes. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung. Stuttgart 1892, S. 32.

25 In seinem Erinnerungsroman *Abschied lässt* Johannes R. Becher die Kabarettistin Magda (sie trägt die Züge von Emmy Hennings) mehrfach in Gesellschaft des koka-insüchtigen Doktors Hoch auftreten, der sich unschwer als Otto Gross entschlüsseln lässt. Magda hält hier sogar eine Rede gegen die Gross'sche Psychoanalyse: »Doktor Hoch hat mich zum Tode verurteilt, wegen unauflösbarer Komplexe ... Das könnte dem so passen! Nein, ich laß mich von dem noch lange nicht auf den Strich schicken ... Ihr Seelen-Deuter, ihr Menschen-Öffner, ihr!« (Johannes R. Becher: *Abschied. Einer deutschen Tragödie erster Teil 1900–1914*. Roman. Berlin 1946, S. 360).

Mutterschaft, Erotik, Narzissmus, Nymphomanie, Passivität oder Frigidität hat jemand wie Charmette nur wenig übrig. In kulturellen Zwischenzonen wie Nachtbar, Mietzimmer und Bahnhof tritt sie nicht als ›erotisches Wesen‹ (Andreas-Salomé), sondern als Akteurin auf. Die von Otto Gross gestellte Forderung, dass sich die Frauen mit Hilfe der ›freien Liebe‹ von den herrschenden Moralvorstellungen und von Vaterkomplexen befreien sollten, beantwortet Charmette, in übertragenem Sinn, nur mit einem Achselzucken. In ihrem nächtlichen Kampf um die eigene Existenz sieht sie sich einer misogynen Doppelmoral ausgeliefert, die sie mit Reglementierungen bedrängt und rechtlos und sogar gesichtslos zu machen droht. Auch der Geliebte in Berlin, zu dem sie am Ende flieht, lockt nicht mit einer von Zwängen befreiten Liebe, sondern garantiert ihr – indem er sich aushalten lässt – vor allem ihre Selbstbestimmtheit.

Dass Prostitution, noch für August Bebel eine gesellschaftlich notwendige Institution, durchaus nicht in einem rechtsfreien Raum stattfindet, prägt bis heute die Debatten um Sexarbeit: Der Kunde nimmt sich (s)ein geltendes Recht auf sexuelle Dienste, während die Sexarbeiterin durch eben diesen Dienst gegen geltendes Recht verstößt. Für Charmette finden sexuelle Beziehungen nie außerhalb bestimmter gesellschaftlicher Kodierungen oder Strukturen statt. Ihre Beziehungen sowohl zum Kavaliere als auch zum Geliebten stehen immer im Spannungsfeld von Verdinglichung, Selbstverlust und Repression. In *Das Brandmal* folgte Dagnys randständige Existenz einem längeren Handlungsstrang, in dem sich die Protagonistin zusehend in die gesellschaftliche Doppelmoral verwickelt, ohne ein positives Konzept (wie etwa das der von Franziska zu Reventlow propagierten ›Hetäre‹) entgegenstellen zu können. *Das Brandmal* mündete entsprechend in einer resigniert-erschöpften Passionsgeschichte.

Demgegenüber lassen Charmettes ostentative Nüchternheit, aber auch ihre Entscheidungsfähigkeit aufhorchen: Hier läuft ein Mädchen nicht nur allen Männern davon, sondern auch den zeitgenössischen Debatten über sexuelle Repression und weibliches Begehren. Gross' kulturelle Diagnose: »Es ist keiner der Revolutionen, die der Geschichte angehören, gelungen, die Freiheit der Individualität aufzurichten. Sie sind wirkungslos verpufft [...], sie sind geendet in einem hastenden Sicheinordnenwollen in allgemein geltende Normalzustände«²⁶, wird in *Charmette* durch das

26 Otto Gross: Zur Ueberwindung der kulturellen Krise. In: Die Aktion. Jg. 3. Nr. 14 vom 2. April 1913, Sp. 384–387, hier Sp. 386.

Freiheitsbegehren der Protagonistin und ihren an Gesetz und Moral vorbeilauenden Coup gekontert.

Hennings' Charmette verhält sich deviant noch in Bezug auf die in diesen Jahren von Lou Andreas-Salomé, Franziska zu Reventlow oder Ellen Key entwickelten ›anti-feministischen‹ Schriften zu weiblicher Erotik und Mutterschaft. Charmettes flüchtiger Blick in den Spiegel ist ein Akt der ›méconnaissance‹: Sie kann nur das sehen, wovon sie sich angesehen fühlt. »Ach, das ist sie selbst«, erkennt Charmette erleichtert, nachdem sie für einen Moment glaubte, im Spiegel die verzerrten Gesichtszüge des betrogenen Kunden zu sehen. Die Betrogene betrügt ihrerseits, und der Betrug – er besteht in einer Verwechslung, einer Umkehrung der Verhältnisse, einer Art Überlebenstechnik, die am Gesetz vorbeiläuft – bringt die Betrügerin an den gefährlichen Rand des Selbstverlustes. Aber eben nur fast. Mit ihrem Bündel und dem Samtkleid vom Vorabend läuft Charmette zum Bahnhof und entkommt nicht zuletzt auch den Fängen des Textes, der, nah genug an einer Tagebuchskizze oder psychologischen Fallgeschichte, stets in Gefahr ist, ›literarisch‹ zu werden und eine ›weibliche‹ Figur zu entwickeln. *Charmette* – und dies wird inszeniert mit einer beeindruckenden literarischen Technik radikaler Verknappung und einem Detailrealismus, der sich an den geringsten Dingen festhält ohne dabei Anspruch auf Objektivität zu erheben – blitzt kurz als Literatur auf, aber entkommt der Gefahr der Stilisierung gleich wieder.

Walter Serner

Unbekannte Texte über Kunst

Mitgeteilt von Wilfried Ihrig

Der Futurist Gino Severini ist – so schreibt man uns aus *Berlin* – gegenwärtig mit dreißig Bildern in der Ausstellung des »Sturm« in der Potsdamerstraße vertreten. In einer französischen Vorrede, deren Uebersetztheit nicht zur Verbreitung des Verständnisses beitragen dürfte, äußert Severini Theoretisches, das dadurch interessant ist, daß es von Henri Bergsons intuitiver Philosophie ausgeht; im übrigen aber nur die durch die Manifeste sattsam bekannten futuristischen Tendenzen wiederholt. Was diese Ausstellung von den vorhergegangenen unterscheidet, ist eine technische Sensation, deren Ursprung Paris sein müßte, auch wenn man es nicht wüßte: das Bild der »Tänzerin in Pigal« ist mit echten Pailletten beklebt und weist übermalte Buckelungen (»perception plastique«) auf. – Das gothische Interieur Robert *Delaunays* ist außerordentlich; die versteinerten Massen, die hier hinanstreben, ließen alle Schwere unter sich: ein taumelndes flatterleichtes Empor. Der so andauernd mißverständene metaphysische Sinn der Gothik ward hier nach langer Zeit wieder jung. Franz *Marc's* »Akte im Freien« sind voll von Farbenwundern. Von Wassily *Kandinsky* sind vier kleine Oelbilder zu sehen, deren dicke russische (das Adjektiv verließ mich nicht) Farbigkeit fast mehr noch als der völlige Mangel an Abstraktion in die Führung des Künstlers verweisen. Sollten sie dennoch die jüngste Entwicklung Kandinskys darstellen? Fast möchte ich es wünschen; auch von hier aus führt ein wenngleich mühsamer Weg zu demselben Ziel.

Orphismus. Man schreibt uns aus *Berlin*: Deutsche Maler, die den Pariser Sommer flohen, brachten eine erschütternde Nachricht aus Berlin: die Erfindung eines neuen Ismus in der Malerei, der Orphismus. Noch ist er größtenteils das Geheimnis der Ateliers und etlicher Kunstmacher, die im Quartier Montparnasse das Atou der nahenden Herbstsaison beraten. Gleichwohl ist das Wenige, das in Kurs gesetzt wurde, im höchsten Maße geeignet, Neugier und Entsetzen zu erregen. Diese bewährte Mischung scheint seit dem Futurismus das alleinseligmachende Rezept derer zu werden, denen der Anfangsleidensweg des ehrlichen Künstlers zu lang-

wierig und zu ergebnislos wäre. Der Eklat dieser Camelot-Kunst, die bezeichnender Weise ein Warenzeichen braucht, um in den Handel gebracht zu werden, ist unvermeidlich; leider aber die Frage einer Zeit, die in Kunstdingen kopflos ist wie keine andere es je war. Es wäre ein sehr prekäres Unterfangen, hier Mündliches vorstellungsreif machen zu wollen; in keinem Kunstzweig vermitteln Worte so wenig wie in der Malerei, geschweige denn wenn sie orphisch orakelt. Folgende freie Formel vermöchte vielleicht dennoch eine vage Vorstellung zu hinterlassen: addiere zu Kandinsky den Futurismus und multipliziere die Summe mit dem impressionibelsten Expressionismus. Orphisch ist das Ergebnis auf jeden Fall.

Die Zeichnerin Else Lasker-Schüler ist – so schreibt man uns aus *Berlin* – unbekannter als die Dichterin; gleichwohl aber nicht weniger imposant. Ihre ersten Zeichnungen brachten die »norwegischen Briefe« im »Sturm«, die jetzt zum größten Teil in dem wundersam-schönen Buch »Das Herz« zu finden sind. Damals konnte man Scherz von Ernst nicht immer sondern und die vielbesprochene, verblüffend kurze und klare Karikatur Heinrich Manns und Max Oppenheimers ist zweifellos bloß belustigend; dennoch saßen in den Strichen, die Oskar Kokoschka darstellten, schon all die Kräfte, die in der Zeichnung des »Prinzen von Theben« (Selbstbildnis) auf den hebräischen Balladen zur ersten Vollenendung sich zusammenschlossen. Diese Zeichnung, die in Kunstkreisen wie eine brillante Premiere wirkte, gehört zu dem Besten, was in den letzten zwanzig Jahren das Papier fand. Sie läßt behaupten, daß der Ueberraschung, die die Persönlichkeit und fast möchte ich sagen die Ausnahme Else Lasker-Schüler als Dichterin bedeutet, eine zweite nicht geringere gefolgt ist; umso mehr als die jüngste Porträtzeichnung Gottfried Benns, die kürzlich in der »Aktion« erschien, den bisherigen Valeur der Linie, die die zeichnerische Domäne Else Lasker-Schülers ist, noch um ein gut Stück überragt.

Kunstaussstellung bei A. Wertheim in Berlin. Aus *Berlin* wird uns geschrieben: Sie ist das Neueste der Berliner leeren Sommersaison und eine nicht unwichtige Neuerung. Das Kaufhaus, dessen enorme Besucherzahl nur noch von den Vergnügungslokalen übertroffen wird, ist zweifellos überaus geeignet, gute Kunst, zu der die Masse ja nie von selbst kommt, zu protegieren. Man geht vorbei und mancher bleibt wohl stehen. Der Anfang, den A. Wertheim machte, ist leider aber nicht sonder-

lich geglückt: Graphik ist nicht dazu angetan, auf den ersten Blick neu-gerig zu machen, besonders wenn sie ernst ist. Mißglückt ist aber auch die besondere Auswahl: neben vielem Schlechten (ich will nur Johanna Metzner, J. Kainer und Hermann Struck nennen) und Belanglosem hängt nur wenig Gutes. Rudolf *Großmanns* »Joachimsthaler Straße« ist ein prächtiges Beispiel dafür, welche fast kosmische Intensität echte Kraft dem unnatürlichsten Sujet zu geben vermag. Von Hans *Meid* ist eine unbetitelt Radierung zu sehen, die ebenso pretiös wie dix-huitième befruchtet ist und sich nicht über seine bisherigen Arbeiten erhebt. Max *Pechsteins* »Betrunkener Fischer«, Otto *Möllers* »Schulknaben« und Hans *Krügers* »Königsberg« sind Leistungen, deren Ehrlichkeit nicht ihre Mittelmäßigkeit vergessen macht. Ferdinand *Hodler*, der nur mit zwei Bildern vertreten ist, sei zuletzt genannt; sein Bild »Nach dem Kampf« weist kondensiert all die Schwächen auf, die Deutschland endlich veranlassen sollten, von der schädlichen Ueberschätzung dieses Malers abzulassen.

Pablo Picassos Jugendwerk ist gegenwärtig – so schreibt man uns aus *Paris* – bei Sagot in der Rue Lafitte zu sehen. Sagot, der als heißer Protegeur allerjüngster Kunst, insonderheit des Kubismus, in Paris ungefähr dieselbe Stellung einnimmt wie Herwarth Walden in Berlin, hat mit dieser Ausstellung, die naturalistische, rein zeichnerische Jugendarbeiten Picassos bringt, zweifellos großen Freimut und große Klugheit bewiesen. Denn die Tatsache, daß der Kubist Picasso Akte von solcher Anciennität und solch zeichnerischer Kraft und ein Aquarell (»Mme. et M. au Café«) von derart raffinierter Feinheit und Präzision des malerischen Ausdrucks schaffen konnte, ließ die Möglichkeit eines großen Erfolges prophezeien. Umso wahrscheinlicher ist darum der Zwang gewesen, der Picasso zum Kubisten werden ließ und umso glaubhafter erscheint diese rapide Entwicklung, die nur deshalb noch tief mißkreditiert sein muß, da sie eine zweifellos verlogene und auf Schiebung gearbeitete Schule nach sich zog. – Neben Picasso hängt ein ganz neuer *Dérain*, dessen breite tiefe Farbigkeit immer wieder bezaubert; eine Landschaft von *Delaunay*, die außerordentlich ernst, fast religiös ist und ein Beweis für die fortschreitende Verinnerlichung der noch vor kurzem rein malerischen Probleme, und etliche Futuristen und Kubisten.

Die Galerie d'Art in der Rue Lafitte, – so schreibt man uns aus *Paris* – der berühmten Straße, wo alle großen Kunsthändler dicht neben einander hausen, hat gegenwärtig eine Kollektiv-Ausstellung der Arbei-