

Meditation und Fabulation.

Zu Form und Verfahren in Emmy Hennings' Gefängnis-Romanen

Gefängnis von Emmy Hennings erschien 1919, im Jahr nach dem Großen Krieg, dem Ende der bürgerlichen Zeit in Europa. Wenige Jahre später arbeitet sie das Buch um, kehrt danach aber wieder zu einer der ersten Fassungen näherstehenden Form zurück. Für keine der neuen Versionen fand sie wieder einen Verleger. Es ist ihr eigenes Leben im Gefängnis, von dem sie in einer Zeit der laufenden Veränderungen immer wieder schreibt: 1919, zur Zeit der ersten, gedruckten Fassung, sind fünf Jahre seit der Entlassung aus der Haft vergangen und drei, nachdem sie und Hugo Ball das Züricher Cabaret Voltaire und den Dadaismus hinter sich gelassen haben. Die erste und eingreifende Umarbeitung folgt in der Mitte der Zwanzigerjahre, während sie und Ball an jeweils ihrem Verständnis einer poetischen und politischen Lebensform aus Katholizismus, Mystik und Heiligenviten arbeiten. 1919 ist, in einen anderen Rahmen gestellt, auch die Mitte der Zeitstrecke zwischen Georg Lukács' *Theorie des Romans* von 1916 und der Umarbeitung seiner literarischen Formtheorie in die Sozialphänomenologie der Entfremdung in *Geschichte und Klassenbewusstsein* von 1923. Bedenkt man, dass Lukács die *Theorie des Romans* als Grundlage für ein Buch über Dostojewski entworfen hat, erscheint die Zusammenstellung von Hennings' Arbeit am Roman und Lukács' *Theorie des Romans* weniger abwegig als auf den ersten Blick. Im Zusammenhang des Dostojewski-Plans stand die Romantheorie jedenfalls auf ihren letzten Seiten für eine Kritik des bürgerlichen Romans und die Umarbeitung seiner Form in Verfahren, die – wie Lukács meinte – die Rückgewinnung des Epos ermöglichen sollten. Hennings war nicht mit Romantheorie beschäftigt und dachte nicht in Kategorien des Epischen. In ihrer fortgesetzten Arbeit zum Gefängnisleben verband sie aber die Darstellung von Weltverhältnissen mit dem Interesse am Vollzug bestimmter Lebensformen – in ihrem wie in Balls Fall den Verfahren christlicher Spiritualität – und mit einer eigenen Bezugnahme auf Dostojewski.¹

1 In Hennings' *Das Brandmal* von 1920 nimmt *Schuld und Sühne* – so lautete der Titel

Wenn man also, Lukács vergleichbar, bei Hennings eine gegenläufige Bewegung gegen den Roman des 19. Jahrhunderts ausmacht, muss man dafür doch von einem ganz anderen Bezugsrahmen ausgehen. Noch weniger als die Begrifflichkeit der transzendentalen Heimatlosigkeit des Helden im Roman – bei Hennings: der Heldin – passt die der Entfremdung aus Lukács' sozialtheoretischer Schrift auf die Ich-Erzählerinnen in Hennings' Prosatexten. Beiden Theorien haftet ein Hegel'sches oder eigentlich bereits Schiller'sches Erbe an, das zum Ich in Hennings' Werk schlecht passt. Es passt zu ihren Protagonistinnen ähnlich schlecht wie zu Helden in der ersten und dritten Person bei Robert Walser, in Rilkes *Cornet* *Christoph Rilke* und *Malte Laurids Brigge* und vielen Figuren bei Hermann Hesse, aber auch schon zum Stephen Daedalus aus Joyces *Portrait of the Artist as a Young Man* oder zu Hugues Viane in Rodenbachs *Bruges-La-Morte*. Sie alle sind Helden, die nicht aus einer rekonstruierbaren Heimat kommen und für die man keine neue und letzte Heimat erdenken könnte. Es gibt für sie keinen Weg von Arkadien nach Elysium wie in Schillers Entwurf, der – wie Gerhard Kaiser gezeigt hat² – sein gesamtes Werk grundiert. Für Figuren wie Stephen Daedalus und Hugues Viane bis hin zur Ich-Erzählerin in Hennings' *Das Brandmal* geht es darum, einem Selbst Form erst zu geben, bevor es um die Frage einer ersten und einer letzten Heimat oder der Entfremdung gehen kann³ – was zum Beispiel bei Rilke und Hennings dann durchaus der Fall ist. Es geht bei diesen Figuren um die konstitutive Verwandlung in ein Selbst, bevor Fremde und Heimat für sie einen Unterschied bedeuten können. Eigentlich war das auch Lukács' erste Konzeption gewesen in den Essays des Bandes *Die Seele und die Formen*. Eine Erinnerung daran mitten in der *Theorie des Romans* ist der Satz von der Form des modernen Romans als »tiefste Bestätigung des Daseins der Dissonanz«. ⁴ Insofern der Roman der transzendentalen Heimatlosigkeit in der Ironie der Formgebung die Dis-

in der zeitgenössischen deutschen Übersetzung, bei Hennings oft auch unter dem Titel *Raskolnikow* geführt – eine zentrale Stellung ein; vgl. Emmy Hennings: *Das Brandmal*. Ein Tagebuch, in: dies.: *Das Brandmal*. Das ewige Lied, Werke und Briefe. Kommentierte Studienausgabe, hg. von Nicola Behrmann und Christa Bamberger, Göttingen 2017, S. 7–244, hier S. 63–65, S. 119–126.

- 2 Vgl. Gerhard Kaiser: *Von Arkadien nach Elysium*. Schiller-Studien, Göttingen 1978.
- 3 Zu dem ganz anderen, existenziellen oder religiösen Sinn von Heimatlosigkeit heißt es bei Hennings gelegentlich: »Auch ist es nicht wichtig, zu wissen, woher ich gekommen bin. Was hat die geographische Lage meiner Herkunft, mein Geburtsort, mit meiner Heimatlosigkeit zu tun?« (Hennings (Anm. 1), S. 140).
- 4 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Berlin 1920, S. 64.

sonanz des Daseins bestätigt, ist er in seiner Modernität ursprünglicher als der Weg des Romans von Arkadien nach Elysium. Die Form des Romans in ihrem Trotzdem gegenüber Natur oder Leben, wie es Lukács etwas dramatisch formuliert, wäre danach der Vorgang – das Verfahren – einer Lebensformung, die es überhaupt erst ermöglicht, einen Roman in der Form von Heimat, Entfremdung und Rückkehr auszudenken.⁵ Dieses Verfahren steht quer zur heimatlichen oder fremden Welt des Romans.

1.

Ein Beispiel aus *Das Haus im Schatten*, der dritten Fassung von Hennings' Gefängnis-Erzählungen, zeigt, was mit einer Verfahrenshaftigkeit gemeint ist, die zur Form des Romans, in dem sie vorkommt, quer steht.

Die Ich-Erzählerin hat ihre Haftstrafe angetreten. Die Tür der Zelle schließt sich, und sie sieht ihre Mitinsassin: »[e]twas Weibliches [...] auf einem Holzbrett, das Gesicht im Schoss vergraben.«⁶ Der Verlauf der Episode ist gekennzeichnet durch harte Schnitte, wenn die Zellentür von außen geöffnet und wieder geschlossen wird, und durch die lange Dauer einer meditativen Versenkung in Erinnerung und Assoziationen zwischen den Schnitten. Damit ist die Phänomenologie der Zelle überhaupt charakterisiert.

Beim ersten Öffnen wird die Mitinsassin aus der Zelle abgeholt. In der Geschichte, die der Roman erzählt, ist es ein unvermittelter Moment. Der Einschnitt in der Geschichte wird erzählerisch aber durch den inneren Monolog der ersten Person verschliffen. Fantasierend baut sie den Einschnitt in ein Geschehen ein, das vorausgegangen sein mag, und eines, das vielleicht folgen wird: »Mir ist«, heißt es, als habe der abholende Beamte, »die ganze Zeit über draussen horchend vor der Tür gestanden«; und das »Gesicht« der Mitinsassin soll beim Verlassen der Zelle schon »den Ausdruck des Kommenden angenommen« haben.⁷ Beim Öffnen der Tür am Ende der Episode wird dann die Ich-Erzählerin ihrerseits abgeholt. Der Moment des Türöffnens wird diesmal gar nicht berichtet, er ist nur da im Echo auf Gesprochenes in

5 Rüdiger Campe: »The Most Profound Confirmation of the Existence of a Dissonance.« Émile Boutroux, Georg Simmel, and Lukács's *Theory of the Novel*, with an Outlook to *History and Class Consciousness*, in: *New German Critique* 149, 2023, S. 49–70.

6 Emmy Hennings: *Das Haus im Schatten. Eine Erzählung aus dem Gefängnis*, in: dies.: *Gefängnis. Das graue Haus. Das Haus im Schatten, Werke und Briefe. Kommentierte Studienausgabe*, hg. von Christa Bamberger und Nicola Behrmann, Göttingen 2015, S. 231–382, hier S. 264.

7 Hennings (Anm. 6), S. 268 f.

der Innenperspektive der Erzählerin: »Was machen Sie denn da?« Ah, man hat die Thür aufgeschlossen.« Warum der Beamte die Frage (»Was machen Sie denn da?«) gestellt hat, lässt sich nur aus der realen oder fantasierten Antwort der Erzählerin entnehmen: »Was ich mache? Nichts besonderes. Ich küsse.« Der innere Monolog ergänzt dazu, wer oder was geküsst wird: »[...] die Wand hat nichts dagegen einzuwenden.«⁸

Die Einschnitte sind Einbrüche des Außen ins Innere oder, anders gewendet, der Raum-Zeit-Form des Romans⁹ in fantasiertes Zeiterleben und Meditation. Der Abstieg ins Fantasieren beginnt mit der abschiedslosen Abwendung von der Zellengenossin in der Realwelt und der Erinnerung an einen Freund, der die Ich-Erzählerin verließ, um sein Glück in Paris zu versuchen. Und er endet mit der Evokation der Schauspielerin, die sie einmal war und die ihr Spiel an ein Publikum richtet, das sie nicht kennt, und mit dem in die Wirklichkeit zurückkehrenden Vorsatz, die Wand der Zelle, die »auch [...] nichts von mir weiss ...«, zu küssen.¹⁰ Den Kern der Erinnerung bildet die Geschichte der »Wandertheaterzeit«.¹¹ Dabei tritt zur Fantasiertätigkeit des Erinnerns im Erinnernten eine dem Theater eigene Art des Fantasierens hinzu. Das mangelnde Interesse des Publikums an Shakespeare und Schiller ließ die Wandertruppe nämlich ein Stück spielen, »das wir uns selbst ausgedacht hatten .. Nein, ausgedacht, das ist nicht das rechte Wort. Es kam von selbst. Wir hielten zusammen ...«.¹² Zusammenhalten heißt hier mehreres: zusammenhalten untereinander, den Bezug mit dem Publikum aufrecht erhalten, den Zusammenhang des Spiels gewährleisten, und schließlich heißt es, den Zusammenhalt eines Selbst, der eigenen Person, möglich zu machen. »Beim Theater nennt man das ›Schwimmen‹, wenn man seine Rolle nicht gelernt hat und wenn man dann aus dem Stegreif spricht.«¹³ Und noch einmal genauer: »Wir hatten unsere Rollen schon gelernt, aber plötzlich sassen uns alle Worte inwendig fest. [...] Wir verzichteten auf das Stück, als hätten wir vergessen, was auf dem Programm stand.«¹⁴ Das ›Schwimmen‹ auf der Bruchlinie zwischen gelernter Rolle und freier Improvisation ist nicht nur,

8 Hennings (Anm. 6), S. 271.

9 Zum Chronotopos im Roman siehe Michail M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, übersetzt von Michael Dewey, hg. von Edward Kowalski, Michael Wegner, Frankfurt a. M. 1989, S. 7–9, S. 191–209.

10 Hennings (Anm. 6), S. 271.

11 Hennings (Anm. 6), S. 270.

12 Hennings (Anm. 6), S. 270.

13 Hennings (Anm. 6), S. 270.

14 Hennings (Anm. 6), S. 270f.

was hier erinnert wird, sondern auch der Modus des Erinnerns: Fabulation. Fabulation ist zunächst das Verfahren einer improvisierenden Schauspielerin, die in den Stücken, in denen sie sich erinnert gespielt zu haben, zum Beispiel den Pagen vor der Leiche Julias in Shakespeares Tragödie vorstellt. Aber das erinnerte Fabulieren der Schauspielerin ist dann auch das verfahrenshafte Vorbild des Erinnerns selbst.¹⁵ Es wird ein Moment der fabulierenden Selbstformation der Person zwischen dem Öffnen und dem Schließen der Zellentür; aber es setzt die Einbrüche auch nicht außer Kraft. Das Verfahren der Selbstformation entwickelt sich quer zur erzählten Raum-Zeit-Welt des Romans, in dem es seinen Platz hat.

Das Beispiel zeigt im Brennspeigel die Art von Rede und Imagination, die gegen die Einbrüche der unvermittelten Ereignisse in der Welt aus Zeit und Raum ›Zusammenhalt‹ gewährt. Man kann sie als Verfahren der Selbstübung bezeichnen. Dabei handelt es sich noch nicht um meditative Übungen im eigentlichen Sinne. In dem tagträumenden Räsonnieren der Protagonistin verbindet sich vielmehr das freie Spiel der Erfindung fabulatorisch mit einer gewissen Konsistenz und Ausrichtung, indem die Erinnerung an die schweifende Stegreifrede auf den vergessenen Rollentext zurückgeht, der in ihr nachwirkt. Fabulation ist, so verstanden, protomeditativ. Wie in der eigentlichen Meditation sind in ihr unvorhergesehene Freiheiten mit innerer Richtungsnahme verbunden, nur dass die Fabulation aus sich selbst heraus entstehen lässt, was in der Meditation vorausgedacht und eingeübt ist.¹⁶ Das eigentümliche Flimmern zwischen dem aktualisierenden Fantasieren der Erinnerung und den in der Erinnerung aktualisierten Weisen des schauspielernden Fantasierens deutet aber doch an, was dann Selbstübung in dem allgemeineren Sinn von Meditation heißen kann. Ein Hinweis darauf findet sich am Anfang von *Das Haus im Schatten*. Noch bevor sie in Untersuchungshaft genommen wird, erwähnt die Ich-Erzählerin, sie habe

15 Auch die autofiktionale Erzählerin in *Das Brandmal* erzählt von den Improvisationen der Schauspielerinnenzeit. Im Vordergrund steht dort aber der Bruch mit der ästhetischen Einheit der Stücke und die Wirkung vor allem in den Dörfern, wo das Spiel für das Publikum zur gelebten Wirklichkeit wird. Die Direktoren der Theatertruppen reagieren freilich mit Entlassungsdrohungen. Vgl. Hennings (Anm. 1), S. 172.

16 Robert Scholes hat Fabulation als eine Tendenz literarischer Fiktion im 20. Jahrhundert verstanden, bei der sich Realismus und Momente des Fantastischen überkreuzen und in der Überkreuzung das Wesen von Fiktion spiegeln (vgl. Robert Scholes: *The Fabulators*, New York 1967; ders.: *Fabulation and Metafiction*, Urbana 1979). Hennings' Bücher kann man als frühere Beispiele verstehen, bei denen die Fabulation aber nicht allgemeine Textstruktur ist, sondern aus der besonderen Welt der religiösen Praktiken entwickelt wird.

sich die *Exerzitien* des Loyola ins Reisegepäck gesteckt. Die Reise, mit der sie sich der Vorladung entziehen will, führt dann aber die Haft gerade herbei, weil sie die Fluchtabsichten belegt. So begleiten die *Exerzitien* die Ich-Erzählerin ins Gefängnis.¹⁷

2.

Im Umkreis der Gefängnis-Erzählungen findet man durchaus auch ausdrückliche Hinweise auf geistige Übungen. Bei Emmy Hennings wie auch bei Hugo Ball sind sie stets als christliche Meditation gedacht. Das vielleicht eindrücklichste Beispiel ist ein Gebet oder – wie meistens in Hennings' erzählenden Werken der Zeit – die Travestie und die Übung zugleich. Es steht am Beginn von *Das Brandmal. Ein Tagebuch* (1920).

Das Brandmal gehört nicht unmittelbar zu den Gefängnis-Romanen, stellt aber ihren weiteren autobiographischen Zusammenhang dar. Die Darstellungsweise ist dieselbe wie in den Gefängnis-Büchern: Der Text montiert wörtlichen Dialog, Bericht in der ersten Person Präsens und inneren Monolog. Trotzdem ist der Unterschied in der Gattung deutlich vermerkt. Während der Untertitel von *Das Haus im Schatten* »Eine Erzählung aus dem Gefängnis« lautet und die vorangegangenen Fassungen *Gefängnis* und *Das graue Haus* ohne Gattungsbezeichnung bleiben, ist *Das Brandmal* im Untertitel als Tagebuch markiert. Dieselben kompositorischen Elemente werden unter einen anderen Schlüssel gestellt. Was im Fall der Gefängnis-Romane ein Präsensroman ist, der von einer Ich-Erzählerin berichtet wird,¹⁸ ist im Fall von *Das Brandmal* eine Folge von Tagebucheinträgen, die sich im Verlauf immer wieder zu einzelnen romanartigen Handlungssträngen zusammenfinden.

Das *Tagebuch* beginnt mit einer biblischen Szene des Schreibens: »Im Namen des Namenlosen will ich beginnen, obgleich ich mich soweit von ihm entfernt fühle. Gerade aus diesem Grunde: in seinem Namen.«¹⁹ Das schreibende Ich besetzt hier – wie auf dem Vorblatt eines Tagebuchs – eine Position, die es in den Gefängnis-Romanen nicht einnehmen könnte. In den Romanen kann das Ich nur im Namen der eigenen Person sprechen, die Teil der raumzeitlichen Welt ist. Es kann nicht im Gestus negativer Theologie im Namen des Namenlosen sprechen, der »die Ursache des Daseins aller

17 Vgl. Hennings (Anm. 6), S. 242.

18 Vgl. Armen Avanesian und Anke Hennig: *Präsens. Poetik eines Tempus*, Zürich 2012.

19 Hennings (Anm. 1), S. 9.

Menschen«²⁰ ist. In seinem Fortgang überführt das Tagebuch dann das im Namen des Namenlosen schreibende Ich²¹ aber doch auch in ein Ich in der Welt. Das bahnt sich in dem ersten, auf das Vorblatt der Schreibszene folgenden Eintrag des Tagebuchs an. Es handelt sich dabei um die einzige Passage in der Vergangenheit – es ist die Vorgeschichte, bevor das eigentliche Tagebuch im Präsens beginnt, und der Grund dafür, dass es im Tagebuch dann tatsächlich eine Geschichte zu erzählen gibt. In dieser Vorgeschichte wird das Gebet, eine Bitte um Fürbitte, in der ersten, nun nicht mehr schreibenden, sondern sprechenden Person eingeführt. Das Ich, könnte man sagen, wendet sich an eine vermittelnde Instanz und wird darüber aus dem Ich, das im Namen des Namenlosen schreibt, zur Protagonistin ihrer Geschichte.

So lautet die Vorgeschichte: Die Ich-Erzählerin war mit dem Abendzug im Kölner Bahnhof angekommen und aus der »gewölbte[n] Bahnhofshalle« ohne Aufenthalt zum Dom gegangen. Sie trat – als sei der Dom die Fortsetzung des Bahnhofs – in »das wunderbar hohe Gewölbe der Kirche« ein.²² Im Dom kniete sie unverzüglich vor dem Altar des heiligen Aloysius nieder. Ein Gebet mit vielen Wendungen und Enttäuschungen entspinnt sich wie von selbst: »Ich sah zum Heiligen hinauf, versuchte mich zu sammeln, um ihm mein Anliegen vorzutragen; denn das hat man doch immer.« Es bleibt offen, worin das Anliegen besteht. Es heißt sogar, dass es »gleichgültig« sei, »vor wem ich kniete«. Man erfährt von der Bitte um Fürbitte nur die Anrede an eine »Unbekannte Macht«. Dem entspricht, dass die Worte »nebensächlich« gewesen seien. »Ich wollte eigentlich gar nichts sagen. Ich wartete vielmehr darauf, daß zu mir etwas gesagt würde.«²³ Schließlich heißt es, die Betende habe die eigene Stimme wie eine fremde immer wieder den Satz sagen hören, es gehe nicht um Glück, sondern um etwas, das nicht zu sagen sei. Das ist nicht mehr die negative Theologie der Schreibszene, sondern eine in das reine Verfahren ihrer Exerzitien hinein gewendete Religiosität.²⁴

20 Hennings (Anm. 1), S. 9.

21 Das Tagebuchschreiben im Unterschied zu den romanhaften Sequenzen im Verlauf von *Brandmal* ist auch als Bekenntnis im Augustinischen Sinn bezeichnet worden; siehe zum Beispiel Christiane Schönfeld: Confessional Narrative/Fragmented Identity: Emmy Hennings's *Das Brandmal. Ein Tagebuch*, in: *Autobiography by Women in German*, hg. von Mererid Puw Davies, Beth Linklater und Gisela Shaw, Oxford und New York 2000, S. 163–177.

22 Hennings (Anm. 1), S. 11.

23 Hennings (Anm. 1), S. 12.

24 Jonathan Culler hat den rituellen Sinn von Anrede bzw. Anrufung als den idiosynkratischen Charakter der lyrischen Dichtung bestimmt und mit der fiktionalen Darstellung kontrastiert (Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, Cambridge und London

Die in ihre Verfahren gewendete Religiosität ist ebenso wenig keine Religiosität, wie negative Theologie alles andere als keine Theologie ist. Aber natürlich kommt es auf die Wahl des Heiligen nicht an, wenn man nicht weiß, wofür man Fürbitte sucht. Doch Aloysius Gonzaga, der auf sein Erstgeburtsrecht verzichtete, um in den gerade gegründeten Jesuitenorden einzutreten, ist – könnte man sagen – gerade darum auch wieder der richtige Heilige.²⁵ In der Vita dieses Heiligen scheint es um das Martyrium überhaupt zu gehen. Aloysius Gonzaga, so kann man verstehen, suchte in der Ausübung der Askese und im Dienst an anderen den Tod, und er suchte ihn, wenn möglich, in Rom. So gesehen, ist Aloysius der Patron der studierenden Jugend, der er in der Heiligsprechung wurde, nicht so sehr, weil er sich den Pestkranken widmete und darüber den Tod erlitt, sondern weil er die Askese und den Dienst als den Vollzug erstrebte und darüber dann, in der Pflege der Pestkranken, das Martyrium fand. Die Vorgeschichte der Bitte um Fürbitte eines Heiligen, um dessen besondere Zuständigkeit es weniger geht als um Gebet und Fürbitte selbst, stellt das Gebet als das Verfahren des ›Zusammenhalts‹ dem Tagebuch wie in einer Allegorie voran.

Von Aloysius als dem Schutzpatron der studierenden Jugend kann in einem Tagebuch, das den Weg der Ich-Erzählerin vom Animiermädchen zur Vertreterin von Desinfektionsmitteln, zur Prostituierten und am Ende zur Schauspielerin zum Inhalt hat, nur in heiterer Blasphemie die Rede sein. In der Weise von Erinnerungssplintern an das Gebet im Dom begleitet aber diese ins Verfahren gewendete Religiosität den gesamten Weg der Tagebuchschreiberin. Dieser Weg beginnt damit, dass sie ohne Geld in dem am Dom gelegenen Café ›Ewige Lampe‹ einen Kaffee bestellt und darauf sinnt, wie sie sich aus der Lage, nicht zahlen zu können, befreien soll.²⁶ »Vielleicht kann ich mit dem Kellner besser sprechen, als mit dem heiligen Aloysius.«²⁷ Als sie schließlich zusammen mit einem früheren Schauspielerkollegen das Café verlassen kann, weil er für sie bezahlt, fällt ihr der heilige Aloysius wieder ein oder genauer ihre Bitte um Fürbitte, wonach es nicht um Glück gehe, sondern etwas, das man nicht zu sagen weiß.²⁸ So splittert sich das Bemühen um die Übung der Konzentration und Sammlung vor dem heili-

2015, S. 186–243). Mit der Gegenläufigkeit meditativer Verfahren zur raumzeitlichen Form des Romans ist hier eine ähnliche Gegenüberstellung gemeint.

25 Christina Jetter: Die Jesuitenheiligen Stanislaus Kostka und Aloysius von Gonzaga: Patrone der studierenden Jugend – Leitbilder der katholischen Elite, Würzburg 2009.

26 Vgl. Hennings (Anm. 1), S. 16 und 20f.

27 Hennings (Anm. 1), S. 20.

28 Vgl. Hennings (Anm. 1), S. 27.

gen Aloysius im Dom von hier aus in immer kleinere Stücke auf, je weiter das Tagebuch zum Roman der Erzählerin und sie selbst zur Figur in ihrem eigenen Roman wird. Wenn sie zum ersten Mal in einen Akt des Beischlafs gegen Geld eingewilligt hat, kehrt zum Beispiel ganz kurz die Erinnerung an den »Namen [...], der über alle Namen ist«,²⁹ zurück. Die Ich-Erzählerin wartet im Büro des Stundenhotels auf ihren Lohn – um den der Mann sie betrügen wird –, während ihr Blick auf einen Kalender fällt, in dem die Zimmerreservierungen unter den Heiligennamen des Kirchenjahres verzeichnet sind.³⁰ So wird endgültig Teil einer Romanerzählung, deren Protagonistin sie dann ist, was mit der Schreibszenen und der Heiligenanrufung im Verfahren des Tagebuchs begonnen hatte.

Hugo Ball berichtet, der heilige Aloysius sei Emmy Hennings' Schutzpatron und der erste Heilige gewesen, dessen Bild sie sich nach der Konversion zum Katholizismus einprägte. Vielleicht kann man sagen, dass er für sie Patron der Konversion oder Selbstverwandlung eher als des Studiums war.³¹

3.

Von der ausdrücklichen Referenz auf geistliche Übungen im Tagebuch sollen die Überlegungen wieder zur Welt der Gefängnis-Romane zurückgelenkt werden. Ein Beispiel aus dem Anfang von *Das graue Haus*, der zweiten Gefängnis-Erzählung Emmy Hennings', bringt wieder die Verbindung aus Meditation und Fabulation ins Spiel, jetzt aber mit Anklängen an die Sprache der christlichen Sammlung und Übung. Dabei spielt es eine Rolle, dass *Das graue Haus* zwar eine Bearbeitung von *Gefängnis* ist und damit in der Reihe der Romanversuche steht, innerhalb dieser Reihe aber wieder dem Tagebuchtypus in *Das Brandmal* ähnelt.

Um es festzuhalten: Es gibt einen grundlegenden Gattungsunterschied zwischen den Gefängnis-Romanen und dem Tagebuch *Das Brandmal*. In *Gefängnis* und seinen Bearbeitungen ist der Verfahrenscharakter von Meditation und Fabulation in das Formganze der raumzeitlichen Romanwelt eingelassen. Im Tagebuch von *Das Brandmal* ist dagegen das Verfahren der

29 Hennings (Anm. 1), S. 91.

30 Vgl. Hennings (Anm. 1), S. 89–93.

31 Anlass des Eintrags ist Emmy Hennings' und Hugo Balls Besuch der Messe »vor dem Aloysiusaltar in der Jesuitenkirche«, Chiesa di Sant' Ignazio di Loyola in Rom, Eintrag vom 5. Oktober 1924; Emmy Hennings-Ball: Hugo Balls Weg zu Gott. Ein Buch der Erinnerung, München 1931, S. 121.

Meditation und ihrer religiösen Grundierung von der Szene des Schreibens an und dann wieder vom Gebet vor dem heiligen Aloysius an leitend, wenn es auch im weiteren Verlauf nur noch in vereinzelt Anspielungen gegenwärtig ist und zu Details einer romanartig erzählten Handlung wird. Auf der Seite der Erzählungen kompliziert sich diese Unterscheidung aber. Ganz trifft der Vorschlag, bei den Gefängnis-Erzählungen von der Form des Romans zu sprechen, nur auf die erste Fassung, *Gefängnis*, und dann wieder auf die dritte Fassung, *Haus im Schatten*, zu. Die zweite Fassung, *Das graue Haus*, erzählt zwar dieselbe Geschichte von Untersuchungshaft und Gefängnis wie die beiden anderen. Aber sie erzählt sie anders. *Das graue Haus*, könnte man sagen, ist innerhalb der Gruppe der Gefängniserzählungen die Quasi-Tagebuchfassung, eine Wiedereinführung der Unterscheidung zwischen Roman und Tagebuch innerhalb des Romans. Die Erzählung lässt die zu erzählende Geschichte in dieser zweiten Fassung aus der gleichsam primär gesetzten meditativen Fabulation heraus sich nur indirekt abzeichnen, statt solche Stücke wie in der Episode vom ersten Tag in der Zelle zwischen Öffnen und Schließen der Zellentür dem Gang der Geschichte einzuordnen. Die Erzählung richtet sich hier nicht so sehr am Wechsel der Orte und am Fortgang der Zeit aus, sondern an der Erwartung der Ereignisse, in Furcht und in Hoffnung. Die Perspektive des Textes ist am Beginn gesteuert vom Warten auf die Morgenpost, die die Vorladung bringen kann oder nicht; von der immer wieder aufgeschobenen Lektüre des dann tatsächlich eingegangenen Schreibens; von der Möglichkeit der Verhaftung; vom Zögern und der Furcht beim Eintritt in das Gefängnis bei Antritt der Strafe; und schließlich von der Erwartung, dass die Zeit der Haft wieder zu Ende geht. Die Momente der Selbstübung bilden in dieser Fassung die direkte Umkehrung dieser affektiven Ausrichtung an Furcht und Hoffnung. Dem Vorbild der geistigen Übungen in den antiken Philosophenschulen in Stoa und Epikureismus folgend kann man sie als Exerzitien der seelischen Anspannung (stoisch) oder Abspannung (epikuräisch) beschreiben.

Was man als solche auf Furcht und Hoffnung bezogene Übung ansehen kann, ist in *Das Graue Haus* eng mit der vorausgegangenen Karriere der Ich-Erzählerin als Sängerin und Diseuse verbunden. Wie Emmy Hennings hat sie eigene und fremde Lieder und Gedichte vorgetragen. Diese Chansontexte werden in *Das graue Haus* nun ständig in Erinnerung gerufen. Die Vergegenwärtigung der Zeilen und Strophen hat dabei schon in sich den Charakter der An- bzw. Abspannung; mit der Erinnerung kommt aber auch die Furcht, die Stimme sei auf immer verschwunden, und dann wieder die Hoffnung, sie könne jeden Augenblick wiederkehren. Der Text versieht die Geschichte, die er erzählt, auf diese Weise mit einer Grundschicht mög-

licher und tatsächlicher Übungen. Unablässig werden Lied- und Gedichtzeilen aus dem Kabarett (aus München und Zürich), aus Hennings eigener Dichtung und romantischer Lyrik (Eichendorff), aus Volksliedern und katholischer Liturgie wachgerufen. Ein Amalgam aus Kabarett und Liturgie – Performanz in beiderlei Gestalt³² – gründet die Erzählung. Übung ist hier zunächst und vor allem anderen die Übung einer Singstimme, die den Text des Romans wie sein Medium umschließt.

Es gibt eine kleine Stelle, die das auf den Punkt bringt. Abwechselnd mit »Du, du, du, du, du, / Du bist kalt und doch so heiss« – einem Couplet aus dem Berliner Apollo-Theater vor der Jahrhundertwende, das sie zum Zweck der Anspannung ihrer Selbstpräsenz oder zur Abspannung der Sorge mit »Prachtstimme« singt – macht sich die Erzählerin an die Lektüre der gefürchteten Vorladung.³³ »Ich reibe mir die Hände, damit ich die Vorladung wenigstens anpacken kann.«³⁴ Im Laufe der Vorbereitung auf die Lektüre nimmt die Vorladung die Gestalt der Vorsehung an. »Hier ist die Vorsehung, schwarz auf weiss. Ruhe, Ruhe, nur Ruhe ... [...] Sieh es dir doch erst mal an, geh in Ruhe auf und ab. Nimm und lies.«³⁵ Theologisch ist das Zitat aus den *Confessiones* des Augustinus – »Nimm und lies« – so vieldeutig wie der heilige Aloysius im Kölner Dom. »Nimm und lies!« ist der Anruf, der in der Gartenszene an Augustinus ergeht, das Testament aufzuschlagen. Die Leseszene innerhalb der Gartenszene bezeichnet dort den Vollzug der Konversion. Das Lesen der in Vorsehung mutierenden Vorladung, das den meditativen Vollzug der Lektüre bei Augustinus aufruft, ist im Roman in die tieferliegende Übung des Coupletsingens eingelassen.

Handelt es sich nun beim Augustinus-Zitat um Parodie – und wenn: dann um Parodie im Sinne der Ironisierung oder von Parodie wie in Bachs Oratorien, wo weltliche Kantaten für geistliche Arien benutzt werden? Oder soll man sagen, dass mit Konversion hier die Verwandlung der Vorladung in Vorsehung gemeint ist? Ohne Zweifel gibt es in den Gefängnis-Erzählungen den Gedanken der Ich-Erzählerin, die Haft als Übung der Buße anzunehmen.

32 Vgl. Erika Stüllwold: Das gezeichnete und das ausgezeichnete Subjekt. Kritik der Moderne bei Emmy Hennings und Hugo Ball, Stuttgart und Weimar 1999, S. 48–98; Nicola Behrmann: Geburt der Avantgarde – Emmy Hennings, Göttingen 2018, S. 140–155.

33 Emmy Hennings: Das graue Haus, in: dies.: Gefängnis. Das graue Haus. Das Haus im Schatten, Werke und Briefe. Kommentierte Studienausgabe, hg. von Christa Bamberger und Nicola Behrmann, Göttingen 2015, S. 129–229, hier S. 145 (siehe dazu die Anm. S. 425f.).

34 Hennings (Anm. 33), S. 144.

35 Hennings (Anm. 33), S. 145f.

Die Zelle des Gefängnisses ist auch die des Klosters. Jedenfalls steht außer Zweifel, dass die Leseszene einer hermeneutischen Anstrengung gilt. Im Folgenden heißt es: »Wer hat diese Schrift verfasst? Kleber? Streber? Vermutlich ein Pseudonym.« Und: »Gründlich sehe ich das Schreiben an, ob ich nicht doch irgendeine kleine Spielerei entdecke, eine zierliche Selbstironie [...].« Schließlich: »Soll dieser dicke Löwe da [das bayerische Staatsiegel auf der Vorladung, RC] etwa ein Zeichen der Nächstenliebe sein?«³⁶ Wichtig ist für Hennings' Vorgehen in dieser tagebuchartigen Version der Gefängnis-Erzählung aber nicht nur die Übung der Lektüre. Die scheinbar ironisierende Verbindung mit dem Singen der Diseuse ist die tiefere Wahrheit der Übung und ihres Verfahrens an dieser Stelle. Man muss dafür noch einmal auf die *Confessiones* zurückkommen: Der Satz des »Tolle, lege« erreicht Augustinus aus einem benachbarten Haus. Es ist die Stimme eines Kindes, das den Satz spricht. Sein Geschlecht – Junge oder Mädchen – bleibt unbestimmt. Die körperlose Stimme artikuliert die Worte »tolle lege«, und zwar mehrfach, »cum cantu« (in singendem Ton). Bevor Augustinus in den Worten die Aufforderung versteht, die Bibel aufzuschlagen und zu lesen, konzentriert er sich auf die Stimme und ihren singenden Ton: »[...] intensissimus cogitare coepi, utrumnam solerent pueri in aliquo genere ludendi cantitare tale aliquid, nec occurrebat omnino audisse me uspiam [...].« (»[...] gespannt besann ich mich, ob unter Kindern bei irgendeinem Spiel so ein Leierliedchen üblich wäre, aber ich entsann mich nicht, das irgendwo gehört zu haben.«)³⁷ Der geistlichen Übung des Lesens kommt die meditative Versammlung des Hörenden auf Stimme und Lied zuvor. In der Folge kommt dann auch eine physische Veränderung der geistlichen Konversion zuvor: Beim Hören der Worte im Gesang habe sich, sagt Augustinus wie in Beobachtung seiner selbst, seine Miene schlagartig verändert (»statim [...] mutato vultu«).³⁸

Hennings hat Texte wie Loyolas Exerzitien und Augustinus' *Bekenntnisse* und *Selbstgespräche* ebenso wie die liturgischen Texte der katholischen Tradition gut gekannt.³⁹ Es liegt nahe, dass dieses Zuvorkommen der affektiv-physiognomischen Veränderung vor der geistigen Kehre, von Stimme und Singen vor dem Lesen und Auslegen der Nerv der Anspielung im »Nimm und lies« ist. Auf jeden Fall gibt es am Anfang von *Das graue Haus* den Schlüs-

36 Hennings (Anm. 33), S. 146.

37 Augustinus: *Bekenntnisse*, zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Joseph Bernhart, Vorwort Ernst Ludwig Grasmück [1955], Frankfurt a.M. 1987, S. 414f.

38 Augustinus (Anm. 37), S. 414f.

39 Vgl. Hennings-Ball (Anm. 31), S. 100.

sel zu den Übungen der Selbstversammlung, des Zusammenhalts der Person im Angesicht von Furcht und Hoffnung, so wie das Gebet um Fürbitte vor dem heiligen Aloysius in *Das Brandmal* den Weg ins Prekariat anleitet.⁴⁰

4.

Den Abschluss wird ein letztes Beispiel bilden, in dem es dann wieder um das eigentlich romanhafte Erzählen geht. Davor sollen die kleinen exemplarischen Lektüren aber unterbrochen werden für eine Bemerkung zur Bedeutung und Absicht, in denen hier von Meditation und Selbstübung die Rede ist. Es ist ein Exkurs zur historischen Semantik. Indem er das Verhältnis der Meditation zu ihren institutionellen Rahmenbedingungen ins Spiel bringt, bereitet er aber auch die abschließende Beispiellektüre vor, die *Gefängnis* in den Zusammenhang des Institutionenromans rücken wird.

Hennings hat Texte zur christlichen Meditation und Liturgie zusammen mit Hugo Ball gelesen und studiert, beeinflusst von dessen mentalitäts- und politikgeschichtlichen Interessen, aber in ihrer ganz eigenen Weise säkularer Spiritualität. Das gilt spätestens für die Zeit nach 1916, als das Paar Zürich und Dada verließ, und verstärkt noch einmal in den Zwanzigerjahren. Hennings' Interesse und die Art ihres Zugangs und ihrer Kenntnisse haben die Intensität der Konversion. 1911, im Alter von sechzehn Jahren, war die Protestantin zum Katholizismus übergetreten. In der spannungsreichen Beziehung des Paares Hennings-Ball hat sie offenbar eine wichtige Rolle dabei gespielt, dass Ball, der katholisch getaufte Partner, der die Kirche verlassen hatte, nach 1916 – wie sie es in einem Buchtitel sagt – auf den ›Weg zu Gott‹ und zur Kirche zurückfand. Wie alles andere im Werk von Hennings, so ist auch die Spiritualität auf ihre eigenen Lebenserfahrungen bezogen. Aber auch dieses Moment ist – das jedenfalls bestimmt den Ansatz der Überlegungen hier – im Sinne einer Autofiktion zu verstehen, wie man seit den Siebzigerjahren des letzten Jahrhunderts sagen wird:⁴¹ im Sinne einer Verbindung aus Meditation und Fabulation des Selbst, die in Hen-

40 Zum ökonomischen und ästhetisch-performativen Sinn von Prekariat in *Das Brandmal* siehe Sophie Duvernoy: In Search of a Divine Calling: Unproductive Labor in Emmy Hennings' *Das Brandmal*, in: *Representing Social Precarity in German Literature and Film*, hg. von Sophie Duvernoy, Karsten Olson und Ulrich Plass, New York, London u. a. 2024, S. 165–183.

41 Yvonne Delhey, Rolf Parr und Kerstin Wilhelms (Hg.): *Autofiktion als Utopie – Autofiction as Utopia*, Paderborn 2019; Max Saunders: *Autofiction, Autobiografiction, Autofabrication, and Heteronymity. Differentiating Versions of the Autobiographical*, in: *biography* 43, 4, 2020, S. 763–780.

nings' Fall auch die Wende zur Konversion betrifft. Gerade darum sollte man aber bei der Verwendung von Ausdrücken wie Meditation und Übung über das bei Hennings biographisch Nachweisbare hinausgehen. Für Emmy Hennings wie für Hugo Ball handelt es sich um die christliche Tradition. Augustinus und die Kirchenväter, die *Acta Sanctorum* und Loyola sind die Bezugsfiguren. Trotzdem lag jedenfalls für Hennings in der Selbstübung – im ›Zusammenhalt‹ der Person – eine von den dogmatischen Belangen abgehobene Bedeutung.

Darum soll hier modellartig auf zwei klassische Darstellungen zu Meditation und geistlicher Übung hingewiesen werden, die beide die christliche Meditation vor dem breiteren Hintergrund auch der antiken philosophischen Übung zum Thema gemacht haben: auf das Buch zur *Seelenführung* des Altphilologen Paul Rabbow, das 1954 erschien und auf Studien seit 1914 zurückging, und auf Pierre Hadots Buch *Exercices spirituelles* von 1981 und seine zahlreichen Fortsetzungen.⁴² Beide arbeiten die Unterschiede zwischen antiker und christlicher Seelenübung heraus, gehen dabei aber doch von einem übergreifenden Verständnis der Übung aus. Dieser breitere Zugang liegt für das Studium ›literarischer Exerzitien‹ bei einer Autorin wie Emmy Hennings als erste Annäherung nahe. Man hat es bei ihr nicht mit einer spezifischen Anschlussweise wie beispielsweise bei James Joyce' Bezug auf Loyola in *A Portrait of the Artist as a Young Man* zu tun. Bei Joyce ist nicht nur der Unterricht in einem jesuitischen College einschließlich eines *retreat* zur Einübung der Ignatianischen Übungen Teil der erzählten Geschichte. Die *applicatio sensuum*, deren Theorie nach Loyola Stephen Daedalus erklärt wird, bestimmt auch die Art des berühmten Eingangs des Romans. Vom Leben des *infans* Stephen Daedalus gibt dieser Beginn Auskunft, indem er stückweise Dinge nennt, die einem der fünf Sinne nach dem andern dargeboten werden.⁴³ Joyce stellt dem Roman damit einen Text voran, der aus einer personal zunächst unbestimmbaren Perspektive spricht, am Ende aber ein Selbst erschaffen hat, das die Einheit eines Bewusstseins und damit des Protagonisten bilden wird. Solche grundlegenden Bezüge sind in den Erzählwerken Emmy Hennings' nicht auszumachen. Wo man nachfasst – beim heiligen Aloysius oder in der Gartenszene des Augustinus –, schneidet Hennings die Verbindungen schnell ab. Sie bezieht sich durch die

42 Paul Rabbow: *Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike*, München 1954; Pierre Hadot: *Philosophie als Lebensform*, übersetzt von Ilsetraut Hadot und Christiane Marsch, Berlin 1991.

43 Rüdiger Campe: James Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* und die zwei Seiten des Romans: *Bildung und Institution*, in: IASL 41, 2016, S. 356–375.

Anspielungen nicht auf durchgängige Subtexte, sondern auf den Verfahrenscharakter von Übungen überhaupt. Ihn erfasst man in der breiteren antichristlichen Charakteristik zureichend, und sogar treffender.

Rabbows Buch, die ältere Darstellung, behandelt *Seelenführung* als eigenes Fach von den Philosophenschulen der hellenistischen Antike bis zum christlichen Mittelalter und in der ihnen zeitgenössischen Rhetorik bis zu Ignatius und zu humanistischen Quellen der Frühen Neuzeit. Psychagogie ist hier eine begrenzte Aufgabe, ein abgeschlossenes Feld von Techniken, das seinen Zweck in seiner Ausübung hat. Zwar stellt Rabbow eine Bruchlinie zwischen den hellenistischen Philosophen und den christlichen Autoren heraus. An der Sprechakttheorie orientiert könnte man sagen: Die antiken Philosophen betreiben die Seelenführung nach Rabbow als eine illokutionäre Aufgabe. Die Selbstprüfung und das Selbstgespräch werden geübt, um die in ihnen liegenden geistigen Haltungen, die das philosophische Programm ausmachen, im Vollzug zu bewähren. Anders die Ignatianischen Übungen, die darum auch rhetorischer erscheinen als die der antiken Philosophen. Nach Rabbow sind sie wesentlich auf den Affekt und die Selbstlenkung des Willens angelegt. Sie sind, könnte man darum sagen, perlokutionär. Sie haben ihr Ziel außerhalb ihrer selbst in einem geänderten Zustand des Subjekts. Dennoch kann man trotz dieser Unterscheidung bei Rabbow doch von einem übergreifenden Verfahren der Psychagogie sprechen. Beide Übungen, diejenigen, die in ihrem Vollzug liegen, und die, die eine Änderung im Subjekt herbeiführen, realisieren ihre Wirkung im Rahmen einer Institution: in der Schule der Stoiker, in den Gärten der Epikuräer oder in den Zellen der Mönche. Die ›Gemeinschaftsformen‹, wie Rabbow das nennt, spielen eine bestimmende Rolle.⁴⁴

Für Pierre Hadot ist die spirituelle Übung dagegen die Grundform der antiken Philosophie, wie sie sich von Sokrates und Plato bis zu den hellenistischen Schulen entwickelt und in das Christentum durch philosophisch ausgebildete Lehrer und Mönche hineinwirkt. Der Rhetorik kommt dabei eine geringe Bedeutung zu, auch die Ignatianischen Übungen sind eher eine Erscheinung am Rande. Diese merklich andere historische Periodisierung und die Verschiebung der Akzente haben einen Grund. Hadots geistige Übung ist kein besonderes Fach, das sich Philosophen und Kirchenlehrer teilen, sondern die Antwort auf die Frage nach der Philosophie. Sie ist nicht Ethik als Zweig der Philosophie, sondern diejenige Existenzweise des Philosophen, die aller *theoria* entweder zugrunde liegt oder deren Zweck die Erkenntnisse der Theorie sind. Zwar spricht auch Hadot von der Schule als dem Ort, an

44 Rabbow (Anm. 42), S. 260.

dem philosophisches Leben stattfindet, vom Peripatos, der Stoa, vom Garten des Epikur und auch von der Klosterzelle. Aber der Ort ist nicht die institutionelle Gemeinschaft, die wie bei Rabbow die Gelingensbedingungen der Übung definiert. Für Hadot ist die geistige Übung der Weg, die existenzielle Form zu erlangen, in der man Philosoph sein, das heißt in der Schau der Wahrheit oder für sie leben kann.

An der schematischen Gegenüberstellung der beiden Rekonstruktionen ist in diesem Zusammenhang die Alternative in der Rahmung der Übung wichtig: Findet die Übung – ein mehr oder minder geregeltes Verfahren mit mehr oder minder erwartbaren, illokutionären oder perlokutionären Wirkungen – in einem institutionellen Rahmen statt (Rabbow)? Oder ist sie umgekehrt als Öffnung des individuellen Lebens aus seinen alltäglichen Befangenheiten zu verstehen, zur Schau sei es der Wahrheit des Wissens oder der göttlichen Wahrheit (Hadot)? Die Position Michel Foucaults zu diesem Thema kann hier in ihren Voraussetzungen und Folgerungen nicht gewürdigt werden.⁴⁵ Nur so viel ist festzuhalten: Sein Verdienst ist es, dass er das Wesen der Exerzitien gerade in die offene Alternative zwischen Institution und Existenzbewahrung setzt und sie anders als Rabbow und Hadot nicht auf eine der Seiten hin auflöst.

Die Selbstübung in dem allgemeinen Sinne, um den es hier geht, setzt institutionelle Rahmung voraus, nimmt sie aber nicht als bekannt an. So soll aus diesem kurzen Abriss in die abschließende Beispiellektüre diese These mitgenommen werden: Die Übung ist danach als ein Verfahren verstanden, das auf seiner institutionellen Seite an die Regel angrenzt und auf der Seite der Eröffnung eines existenziellen Raumes an die Probe auf das Exempel, dessen Ausgang immer ungewiss ist. Wenn man diese Spannung in einer Formel aussprechen will, kann man sagen: Die Übung, wie sie hier verstanden wird, bezieht sich auf den Rahmen, in den hinein sie sich entfaltet, ohne ihn vorauszusetzen.

5.

Emmy Hennings hat *Gefängnis*, die erste der drei Fassungen aus dem Jahr 1919, ohne Gattungsbezeichnung erscheinen lassen. Wenn hier trotzdem von einem Roman gesprochen wird, dann besonders im Sinne des Institutio-

45 Vgl. Michel Foucault: Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France 1981/82, übersetzt von Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M. 2004; ders.: Die Regierung des Selbst und der anderen, Vorlesung am Collège de France 1982/83, übersetzt von Jürgen Schröder, Frankfurt a.M. 2009.

nenromans.⁴⁶ Das Buch teilt mit Werken wie Musils *Törless*, Walsers *Jakob von Gunten* oder Kafkas *Process* und *Schloss* die Eigenart, dass sein Ganzes – seine Totalität im Sinne von Lukács – eine Episode ist. Nicht die Entwicklung eines Lebenslaufs bestimmt die Formeinheit, so wie es Lukács vom bürgerlichen Roman seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gesagt hat, sondern der Eintritt in den Raum der Institution und am Ende der Austritt aus oder das Ende in ihr. Die Episode, die nur einen Ausschnitt aus einem Lebenslauf des Einzelnen darstellt, gilt im Gegenzug dem Ganzen der Institution, die die Leben von vielen formt. Im Fall von *Gefängnis* liegt der Vergleich mit dem Fragment gebliebenen *Process*, an dem Kafka vier Jahre zuvor die Arbeit eingestellt hatte, nahe. Wie Kafkas Roman beginnt *Gefängnis* mit der Verhaftung in der privaten Wohnung, am Morgen aus dem Schlaf und aus dem Bett heraus. Gewiss: K.'s Prozess kommt über die Voruntersuchung niemals hinaus, während seine Exekution an dem vom Autor vorbestimmten Ende feststeht. Dagegen tritt die Ich-Erzählerin bei Hennings nach der Untersuchungshaft ihre Gefängnisstrafe an und das Buch endet mit der Entlassung. In beiden Fällen erfährt der Leser den Grund der Verhaftung bzw. die Anklage nicht. Bei Kafka gibt es niemanden, der diesen Grund wüsste oder aufklären könnte; in Hennings' Roman interessiert sich dagegen niemand dafür, dass er zur Sprache kommt. Vor allem aber besteht der Unterschied bei aller Ähnlichkeit in der Art des Widerstands von Protagonist und Protagonistin gegen die Institution: Bei Kafka kommt die widerständige Handlungsmacht des Helden aus seiner Unkenntnis über den Raum, der die Institution ist, und die Möglichkeiten, sich in ihm zu bewegen. Dagegen baut die erste Person bei Hennings im Verfahren von Meditation und Fabulation an der prekären Gegeninstitution ihres Selbst, unabhängig von der Institution, nach deren Gesetzen ihr Leben im Ganzen der Episode geformt wird.

Diese Charakterisierung trifft auf *Gefängnis*, die erste Fassung, im Besonderen zu. Diese einzige im Druck erschienene Version bringt die Verfahren von Meditation und Fabulation am deutlichsten als Gegeninstitutionalisierung des Selbst innerhalb des Institutionenromans zur Geltung. Die zweite Version, das unveröffentlicht bleibende *Graue Haus* von 1924, in der Zeit intensivster Zusammenarbeit mit Ball, stellt die Erzählung in verknappter Form dagegen ganz unter das Vorzeichen des meditativ-fabulierenden, tagebuchartigen Ich, in der Konversionslogik des ›Nimm und lies‹. Umgekehrt verhält es sich dann in der dritten Version: In *Haus im Schatten* von 1930, nach Balls Tod, bemüht sich Hennings, die nicht mehr

46 Vgl. Rüdiger Campe: Die Institution im Roman. Robert Musil, Würzburg 2020, Hinweise auf weitere Veröffentlichungen zum Thema siehe Anm. 1.

verfügbare Druckfassung in Überarbeitung neu herauszubringen. Die Überarbeitung, die ebenfalls keinen Verleger findet, kehrt zum Geschehensablauf der ersten Fassung zurück. Der Versuch, den Personen und Situationen nun ausführlicher und auch mit deutlicherer Sozialkritik nachzugehen, lässt den Roman aber in die dem *Grauen Haus* entgegengesetzte Richtung von der ersten Fassung abweichen. Schon die bloße Ausweitung gibt in diesem Fall der Form des Institutionenromans ein stärkeres Gewicht gegenüber den gegenstrebigen Verfahren von Meditation und Fabulation, die nun im Roman wie Bruchstücke aus einem fremden Zusammenhang erscheinen. Die Arbeit an dem gleichbleibenden Material könnte also als die immer neue Reimagination desselben Passionsgeschehens mit wechselnden inhaltlichen Akzenten und in anderen formalen Rahmen untersucht werden. Die abschließende Beispiel-lecture bleibt hier aber dem *Gefängnis*-Buch vorbehalten.

Gefängnis ist in zwei Teile geteilt: in den Monat der Untersuchungshaft, aus der die Erzählerin für eine Zwischenzeit entlassen wird, und den Monat der Gefängnisstrafe, die sie danach antritt. Die aus Meditation und Fabulation herrührenden widerständigen Verfahren der Selbst-Institutionalisierung lassen signifikante Unterschiede zwischen dem ersten und zweiten Teil erkennen. Vorauszuschicken ist, dass die Erzählweise in allen drei Fassungen der Präsenzroman in der ersten Person ist und neben berichtenden Passagen frei zwischen Dialogen und innerem Monolog wechselt. Für die Verbindung aus Dialog und innerem Monolog kann man an Schnitzler denken, den frühen *Leutnant Gustl* und die spätere Erzählung *Fräulein Else*. Wie Schnitzler dort, so hat auch Hennings keine Schwierigkeit, mit Dialog, innerem Monolog und Präsenzrede eine sich sicher in Raum und Zeit bewegende Romanhandlung zu erzählen. In diese Art der Erzählung, die hier dem Roman der Institution gilt, sind Verdichtungen proto-meditativer Art (in Teil 1) und liturgischer Art (in Teil 2) eingelassen. Sie bilden in und kraft der Form des Institutionenromans die Gegenverfahren des Selbst.

Im ersten Teil, in der Zeit der Untersuchungshaft, kann man von einer kleinen Genealogie der Meditation sprechen. Sie kristallisiert sich aus um das Guckloch der Zellentür. Nachdem sich die Tür der Zelle hinter der Ich-Erzählerin geschlossen hat, versucht sie durch das Guckloch nach außen zu spähen. »Ich starre auf ein kleines schwarzes Loch, auf ein Nichts [...].«⁴⁷ Das Starren setzt sich in Fantasieren um. »[I]ch werde dieses schwarze Nichts mit der Zeit zum Leben zwingen. Immer sicherer, klarer wird eine

47 Emmy Hennings: *Gefängnis*, in: dies.: *Gefängnis. Das graue Haus. Das Haus im Schatten, Werke und Briefe. Kommentierte Studienausgabe*, hg. von Christa Bamberger und Nicola Behrmann, Göttingen 2015, S. 7–127, hier S. 36.

kleine Welt hervortreten [...].«⁴⁸ Die Erfahrung des schwarzen Lochs, das das Guckloch ist, wird später mit dem Gedanken verbunden werden, dass es nicht dazu dient zu sehen, sondern gesehen zu werden. Die viel weniger naheliegende Funktion einer umgekehrten Linse nimmt stattdessen eine Erfahrung der Ich-Erzählerin während der Fahrt im vergitterten Kastenwagen der Polizei zum Untersuchungsgefängnis auf. Während dieser Fahrt konzentriert sich die Wahrnehmung der Erzählerin auf ein Bildersehen in der Außenwelt, wobei das Sehfeld im Wageninneren wie ausgelöscht ist. Durch die Fenster des Polizeiautos sieht sie scharfumrissen Passanten auf der Straße, während sie im Wageninnern von sich selbst abzusehen versucht (»[ich] denke mich hinweg [...].«), sich tatsächlich aus dem Blick verliert (»[ich] vergesse mein Gesicht«) und sogar ihren eigenen Körper vergisst.⁴⁹ Das ist aber die Grundregel der Ignatianischen Meditation: Die Imagination von Bildern aus sukzessiver *applicatio sensuum* erfolgt auf dem Grund – dem schwarzen Loch –, das sich der Löschung der gegenwärtigen Eindrücke verdankt.⁵⁰

Es gibt Anhaltspunkte dafür, dass die Gucklochszene und die Szene im Polizeiwagen in diesem Sinne zu verbinden sind. Von der ›kleinen Welt‹, die aus dem Guckloch heraustreten soll, heißt es, sie werde »bebändert und bunt« sein, »und es [das Leben, RC] wird Panorama werden«.⁵¹ Als sie in den »hausartige[n] Wagen« einsteigt, der sie zum Untersuchungsgefängnis bringt, ist der Erzählerin tatsächlich eingefallen, sie habe in ihrer Kindheit einen solchen Wagen in einem Panorama gesehen, das die »Cholera-Epidemie in Hamburg« zeigte.⁵² Die Passage um die Gucklochimagination herum ist mit einer Reihe weiterer Bestandteile verbunden, die den Zusammenhang von meditativer Praxis und zeitgenössischen neuen Medien nahelegen. Die Ich-Erzählerin beginnt beispielsweise wie in einer Gedächtnisübung sich ihrer Erinnerungen an das unmittelbar Vergangene zu vergewissern und stellt fest, sie habe »diesen Tag aufgenommen wie ein Objektiv«, »jeden Ton« gebe sie wieder »wie eine korrekte Grammophonplatte«.⁵³ Wichtiger noch ist eine Art ethischer Kritik der ›Welt vor dem Guckloch‹. Die Aufgabe ihrer meditativen Erzeugung sei ein Drittes zwischen der Alternative entweder »natürlich« [zu, RC] bleiben«: denn »dann tobe ich«, oder

48 Hennings (Anm. 47), S. 36.

49 Hennings (Anm. 47), S. 35.

50 Ignacio de Loyola: Exerziten, in: ders.: Die Exerziten und aus dem Tagebuch, übersetzt von Ferdinand Weinhandl, München 1978, S. 61–189, hier S. 93 f.

51 Hennings (Anm. 47), S. 36.

52 Hennings (Anm. 47), S. 32.

53 Hennings (Anm. 47), S. 37.

aber »in diesem Käfig [ruhig]« zu bleiben: denn »ich darf mich nicht hinwegtäuschen, über mich selbst hinweg«. ⁵⁴ Für das Dritte zwischen Toben und Selbsttäuschung bietet der Text kein eigenes Wort an. Offenbar wäre es eine Einstellung zur Welt, die sich nicht zwischen Entfremdungserfahrung und ideologischer Leugnung entscheidet, sondern ein Verfahren, dem Selbst im Widerstand gegen die Institution – das Gefängnis – eine Form bedingter, aber hinreichender Festigkeit zu geben.

An die Genealogie der Meditation schließt sich eine halb burleske, halb düstere Szene an. In ihr geht es darum, der Verstetigung des Selbst institutionellen Halt zu gewähren, stünde eine solche Verstetigung wirklich zur Verfügung. So liest die Erzählerin in der Gefängnisordnung, dass die Häftlinge nach geistlichem Beistand verlangen dürfen. Nichts liegt ihr näher, als diese Bitte auszusprechen. Eine Konvertitin zum Katholizismus wie Hennings sieht sie die Anziehungskraft der neuen Konfession vor allem darin, dass sie die Beichte durch ihren sakramentalen und rituellen Charakter erleichtere. Natürlich denkt die Gefängnisleitung nicht daran, ihrem Wunsch nachzukommen. Diese Szene wird trotz des Gewichts von Kirche und Religion eher im Ton einer Farce vorgebracht. Eine Unterstützung ihrer meditativen Übungen ganz anderer Art hatte die Erzählerin zur Hilfe gerufen, noch bevor sie um den Besuch eines Priesters bat. Es ist der Versuch der Kabarettistin und Sängerin, in ihre alte Welt des Bühnenauftritts und der Darbietung einzutauchen und zu singen – so wie die Erzählerin in *Das graue Haus* es zur Stabilisierung ihres Selbst durchweg und mit Erfolg tun wird. In *Gefängnis* ist es dagegen nur ein kurzer Ansatz, der sofort in sich zusammenbricht: »Ach, wie die Tage so golden verfliegen, / Wie die Nächte so selig ...« Weiter geht es nicht. Meine Sinne reagieren nicht. ⁵⁵ Das Scheitern dieses eher frivol erscheinenden Versuchs der Selbst-Stabilisierung ist aber gerade im Ton großer Bedrückung geschildert. In der katholischen Beichte und im Einschwingen auf das Singen als Praktik der Memoria kann man mögliche Rahmen sehen für das fortlaufende Bemühen, das Guckloch der Zelle zum Panorama einer neuen Welt umzuschaffen. Um Roman Jakobsons Analyse aufzugreifen: Das bloße Fortlaufen der meditativen Übung sucht im Absingen der memorierten Zeilen und im Priesterbesuch nach Paradigmen, unter denen es sich nach dem Gesetz der Projektion der Ähnlichkeit auf die syntagmatische Achse erfassen und verstetigen ließe. Beide Paradigmen werden sich in der Welt des Romans aber nicht behaupten.

Innerhalb der Form des romanhaften Erzählens in *Gefängnis* – in der Or-

⁵⁴ Hennings (Anm. 47), S. 36.

⁵⁵ Hennings (Anm. 47), S. 38.

ganisation der Ereignisse in Zeit und Raum – bleibt es im ersten Teil, im Monat der Untersuchungshaft, soweit also bei nur augenblicklicher, fabulatorischer Verdichtung widerständiger Selbst-Übungen. Im zweiten Teil, im Monat der Gefängniszeit, dreht sich das Verhältnis nahezu um. Die fabulatorischen Augenblicke in der Präsensrede der ersten Person treten zurück. Man könnte sagen: Raum und Zeit in der Form des Romans beginnen stattdessen die Voraussetzungen für Fabulation und Meditation, für die Verstetigung von Praktiken des Selbst anzubieten, die aber die Einzelnen selbst kaum erreichen. Der zweite Teil setzt die Liturgie an die Stelle der Meditation.

Der Monat der Haft liegt um Weihnachten herum. »Der Heilige Abend«, heißt es zwar, »wird hier nicht gefeiert.«⁵⁶ Aber »[a]m ersten Weihnachtsmorgen«, erfahren Leser und Leserinnen, »werden wir bereits um sieben Uhr aus den Zellen geholt, um in die Kirche geführt zu werden.«⁵⁷ Die Feier der Einzelnen fällt also aus, und an ihre Stelle tritt der Ritus, vollzogen durch die gleichsam militärische Ordnung des Gefängnisses. Die Institution tritt im Roman selbst ins Mittel und verfügt die Festigkeit einer Übung, die aus den Körpern und Seelen der Häftlinge die Insassen des Institutionenromans macht. Nach Geschlechtern getrennt werden die Gefangenen vorgeführt, um der Liturgie des weihnachtlichen Messgottesdienstes beizuwohnen.⁵⁸ In dieser ausführlichen Schilderung stehen die Kritik am Strafvollzug und der feierliche Vollzug der liturgischen Ordnung, der Widerspruch gegen die Zwangsmittel des Staates und die Bejahung der Institutionalität als Idee unvermittelt nebeneinander. Sie widersprechen einander, und stehen doch auf ein und demselben Blatt. Dieses Verhältnis kommt prägnant zum Ausdruck, wenn die weiblichen Gefangenen aus ihren Zellen geholt werden: »Wir stellen uns auf im langen Korridor, zwei für zwei. Es wird leise geplaudert«, heißt es im Berichtston, und im inneren Monolog fährt der Text fort: »Klingen unsere Gespräche nicht festtäglich, froher als sonst? Das Sprechen ist verboten.«⁵⁹

Es gibt mehr oder wenige deutliche Verbindungen, die die rituellen Abläufe im zweiten Teil wie die Antwort von der Seite der Institution auf die subjektiven Anstrengungen der Meditation aus dem ersten Teil erscheinen lassen. So legen es Stellen nahe, die dem Motiv des Kindes und der Kindlichkeit gelten, ohne im Übrigen von der Handlung her verbunden zu sein. Die

⁵⁶ Hennings (Anm. 47), S. 102.

⁵⁷ Hennings (Anm. 47), S. 103.

⁵⁸ Hennings (Anm. 47), S. 103–108.

⁵⁹ Hennings (Anm. 47), S. 103.

Kirchenlieder in der Messe am Weihnachtsmorgen singt ein unsichtbarer Kinderchor; die Gefangenen scheinen »Waisenkinder, die alles verloren haben«,⁶⁰ dann ist aber wieder von den »Kinder[n]« die Rede, »die wir bleiben«,⁶¹ wenn die Erzählerin vom Erlebnis des Gottesdienstes spricht. Man kennt die intensive Diskussion um die Spiritualität der Kindlichkeit aus den Gesprächen zwischen Hennings und Ball in dieser Zeit.⁶² Dabei ist aber von Kindern schon kurz vor Weihnachten die Rede. Man findet die Erzählerin bei dieser Gelegenheit wieder wie in den fabulatorisch-meditativen Augenblicken des ersten Teils am Guckloch der Zelle, »durch das ich nicht hindurchsehen kann«.⁶³ Sie hört jetzt aber, im zweiten Teil, Kinderstimmen auf dem Gang, ohne dass sie sich erklären könnte, wie Kinder dorthin gelangt sind. Handelt es sich vielleicht um die Kinder der Aufseher, fragt sie sich. Das brächte die Kinder aber selbst in die Situation von Aufsehern: »Vielleicht sehen sie in diesem Augenblick durch das Guckloch.«⁶⁴ Dem unsichtbaren Kinderchor in der Weihnachtsmesse geht so seine Perversion voraus: Kinder in der Position der Wärter. Diese Passage am Guckloch der Zelle und vor dem Gesang des unsichtbaren Kinderchors knüpft deutlich an die welt-erzeugenden Fantasien am Guckloch im ersten Teil an. Während das subjektive Verfahren der Meditation in seiner Widerständigkeit dort Bruchstück blieb, weil es sich in der raumzeitlichen Form des Romans nicht auf Dauer halten konnte, greift der Institutionenroman im zweiten Teil mit dem objektiven Verfahren der Liturgie unvermittelt auf die Einzelnen zu, ohne sie aber in ihrer Subjektivität zu erreichen. Hennings gibt so den Verfahren der meditativ-subjektiven und der liturgisch-objektiven Verstetigung in der Form des Institutionenromans Raum, und das auf eine Weise, in der der Widerstand gegen die Institution und die Affirmation von Institutionalität nebeneinander zu stehen kommen. Sie kommen in der Form zu keiner Einheit, auch zu keinem dialektischen Austausch. Der Roman der Institution wird durch die widerständigen Verfahren des Selbst in ihm nicht wieder – und gerade nicht – zum Bildungsroman.

60 Hennings (Anm. 47), S. 106.

61 Hennings (Anm. 47), S. 104.

62 Vgl. Eckhard Faul: Nachwort, in: Hugo Ball: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 1: Gedichte, hg. von Eckhard Faul, Göttingen 2016, S. 293–325, S. 322–324; Hennings-Ball (Anm. 31), S. 97f.

63 Hennings (Anm. 47), S. 100.

64 Hennings (Anm. 47), S. 100.

Literatur

- Augustinus: Bekenntnisse, zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Joseph Bernhart, Vorwort Ernst Ludwig Grasmück [1955], Frankfurt a.M. 1987.
- Avanessian, Armen und Anke Hennig: Präsens. Poetik eines Tempus, Zürich 2012.
- Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, übersetzt von Michael Dewey, hg. von Edward Kowalski, Michael Wegner, Frankfurt a.M. 1989.
- Behrmann, Nicola: Geburt der Avantgarde – Emmy Hennings, Göttingen 2018.
- Campe, Rüdiger: »The Most Profound Confirmation of the Existence of a Dissonance.« Émile Boutroux, Georg Simmel, and Lukács's *Theory of the Novel*, with an Outlook to *History and Class Consciousness*, in: *New German Critique* 149, 2023, S. 49–70.
- Die Institution im Roman. Robert Musil, Würzburg 2020.
- James Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* und die zwei Seiten des Romans: Bildung und Institution, in: *IASL* 41, 2016, S. 356–375.
- Culler, Jonathan: *Theory of the Lyric*, Cambridge und London 2015.
- Delhey, Yvonne, Rolf Parr und Kerstin Wilhelms (Hg.): *Autofiktion als Utopie – Autofiktion as Utopia*, Paderborn 2019.
- Duvernoy, Sophie: In Search of a Divine Calling: Unproductive Labor in Emmy Hennings' *Das Brandmal*, in: *Representing Social Precarity in German Literature and Film*, hg. von Sophie Duvernoy, Karsten Olson und Ulrich Plass, New York, London u. a. 2024, S. 165–183.
- Faul, Eckhard: Nachwort, in: Hugo Ball: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1: Gedichte, hg. von Eckhard Faul, Göttingen 2016, S. 293–325.
- Foucault, Michel: Die Regierung des Selbst und der anderen, Vorlesung am Collège de France 1982/83, übersetzt von Jürgen Schröder, Frankfurt a.M. 2009.
- Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France 1981/82, übersetzt von Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M. 2004.
- Hadot, Pierre: *Philosophie als Lebensform*, übersetzt von Ilsetraut Hadot und Christiane Marsch, Berlin 1991.
- Hennings, Emmy: *Das Brandmal. Ein Tagebuch*, in: dies.: *Das Brandmal. Das ewige Lied, Werke und Briefe. Kommentierte Studienausgabe*, hg. von Nicola Behrmann und Christa Bamberger, Göttingen 2017, S. 7–244.
- *Das graue Haus*, in: dies.: *Gefängnis. Das graue Haus. Das Haus im Schatten, Werke und Briefe. Kommentierte Studienausgabe*, hg. von Christa Bamberger und Nicola Behrmann, Göttingen 2015, S. 129–229.
- *Das Haus im Schatten. Eine Erzählung aus dem Gefängnis*, in: dies.: *Gefängnis. Das graue Haus. Das Haus im Schatten, Werke und Briefe. Kommentierte Studienausgabe*, hg. von Christa Bamberger und Nicola Behrmann, Göttingen 2015, S. 231–382.
- *Gefängnis*, in: dies.: *Gefängnis. Das graue Haus. Das Haus im Schatten, Werke und Briefe. Kommentierte Studienausgabe*, hg. von Christa Bamberger und Nicola Behrmann, Göttingen 2015, S. 7–127.
- Hennings-Ball, Emmy: *Hugo Balls Weg zu Gott. Ein Buch der Erinnerung*, München 1931.
- Ignacio de Loyola: *Exerzitien*, in: ders.: *Die Exerzitien und aus dem Tagebuch*, übersetzt von Ferdinand Weinhandl, München 1978, S. 61–189.

- Jetter, Christina: Die Jesuitenheiligen Stanislaus Kostka und Aloysius von Gonzaga: Patrone der studierenden Jugend – Leitbilder der katholischen Elite, Würzburg 2009.
- Kaiser, Gerhard: Von Arkadien nach Elysium. Schiller-Studien, Göttingen 1978.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Berlin 1920.
- Rabbow, Paul: Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike, München 1954.
- Saunders, Max: Autofiction, Autobiografiction, Autofabrication, and Heteronymity. Differentiating Versions of the Autobiographical, in: *biography* 43, 4, 2020, S. 763–780.
- Schönfeld, Christiane: Confessional Narrative/Fragmented Identity: Emmy Hennings's *Das Brandmal. Ein Tagebuch*, in: *Autobiography by Women in German*, hg. von Mererid Puw Davies, Beth Linklater und Gisela Shaw, Oxford und New York 2000, S. 163–177.
- Scholes, Robert: *Fabulation and Metafiction*, Urbana 1979.
- *The Fabulators*, New York 1967.
- Süllwold, Erika: *Das gezeichnete und das ausgezeichnete Subjekt. Kritik der Moderne bei Emmy Hennings und Hugo Ball*, Stuttgart und Weimar 1999.