GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Zwischen Provinz und Metropole : Zur Avantgarde-Kritik von Marieluise Fleißer

Stephan, Inge

1987

https://doi.org/10.25595/136

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stephan, Inge: *Zwischen Provinz und Metropole : Zur Avantgarde-Kritik von Marieluise Fleißer*, in: Stephan, Inge; Weigel, Sigrid (Hrsg.): Weiblichkeit und Avantgarde (Berlin: Argument, 1987), 112-132. DOI: https://doi.org/10.25595/136.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

0118.50

Literatur im historischen Prozeß
Neue Folge 16

Weiblichkeit und Avantgarde

Herausgegeben von Inge Stephan und Sigrid Weigel

Humboldt-Universität zu Berlin
Zentrum
Interdisziplinäre Frauenforschung
Unter den Linden 6
Berlin 1086
2. Ex.
595/92

Argument Sonderband AS 144

Die Reihe LITERATUR IM HISTORISCHEN PROZESS wurde begründet von Gert Mattenklott und Klaus R. Scherpe. Ihre NEUE FOLGE wird herausgegeben von Karl-Heinz Götze, Jost Hermand, Gert Mattenklott, Klaus R. Scherpe, Jürgen Schutte, Inge Stephan, Sigrid Weigel und Lutz Winckler.

LHP 1: Die »Ästhetik des Widerstands« lesen (Argument Sonderband AS 75)
LHP 2 Faschismuskritik und Deutschlandbild im Exilroman (AS 76)
LHP 3 Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1945-49 (AS 83)
LHP 4 Georg Forster in seiner Epoche (AS 87)
LHP 5 Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts (AS 92)
LHP 6 Die verborgene Frau.
Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft (AS 96)
LHP 7 Erfahrung und Ideologie in der Massenliteratur (AS 101)
LHP 8 Literatur der Siebziger Jahre (AS 108)
LHP 9 Rußlandreisen 1917-33 (AS 112)
LHP 10 Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 2 (AS 116)
LHP 11 Feministische Literaturwissenschaft (AS 120)
LHP 12 Heinrich Heine (AS 124)
LHP 13 Die Suche nach dem rechten Mann.
Männerfreundschaft im literarischen Werk Hans Henny Jahnns (AS 128)
LHP 14 Frauen — Weiblichkeit — Schrift (AS 134)
LHP 15 Lutz Winckler: Autor — Markt — Publikum (AS 138)
LHP 16 Frauen und Avantgarde (AS 144)
LHP 17 Frühe DDR-Literatur (AS 149)

Alle Rechte vorbehalten
© Argument-Verlag 1987
Argument-Verlagsbüro: Rentzelstraße 1, 2000 Hamburg 13, 040/45 60 18
Argument-Redaktion: Tegeler Straße 6, 1000 Berlin 65, 030/461 80 49
Umschlaggestaltung: Johannes Nawrath, unter Verwendung eines Fotos von Ulrich Clauß.
PC-Texterfassung durch die Autorinnen, Konvertierung: Barbara Steinhardt, West-Berlin
Druck: alfa-Druck, Göttingen

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek
Weiblichkeit und Avantgarde /
hrsg. von Inge Stephan u. Sigrid Weigel. —
1. Aufl. — Berlin ; Hamburg ; Argument-Verl., 1987
(Literatur im historischen Prozeß ; N.F., 16)
(Das Argument ; Argument-Sonderband ; AS 144)
ISBN 3-88619-144-4)
NE: Stephan, Inge [Hrsg.] 1. GT ; Das Argument / Argument Sonderband

Bildnachweise: Abb.1: Photo Charlotte Rudolph. Abb.2: Photo: Mariette Pathy Allen. Aus: »Heresies«, Nr.17, 1984, S.73. Abb.3: Arche Verlag. Abb.4: Wagenbach Verlag. Abb.5: Arche Verlag. Abb.6: Cinémathèque Francaise. Abb.7: Cinémathèque Francaise. Abb.8: Aus: »Mein weiblicher Bruder«. München 1985. Abb.9: »Russische Photographie«. München 1983, S.230. Abb.10: Aus: Sissi Tax, »Marieluise Fleisser. Schreiben, Überleben«. Basel,Frankfurt/M. 1984, S.XXIII. Abb.11: wie Abb.10, S.XX. Abb.12: Bellmer: »Photographien«. München 1983, S.22. Abb.13: wie Abb. 12, S.45. Abb.14: Aus: José Pierre, »Lexikon des Surrealismus«. Köln 1976, S.60. Abb.15: Aus: »Obliques Nr.14-15, La femme Surréaliste«. S.252. Abb.16: wie Abb. 15, S.264.

Inhalt

Zu den Autorinnen 4

I. Frauen und/in der Avantgarde

Susan L. Cocalis
»Persönlicher Wirrwarr, fortdauernde Gefühle« —
Performance-Kunst als weibliche Darstellungsform
in Deutschland und in den USA 5

Gisela Ecker
Gertrude Stein, Hilda Doolittle (H.D.) und Djuna Barnes:
Drei Amerikanerinnen in Europa 40

Catherine Silberschmidt
»Kino, das ist Bewegung, Rhythmus, Leben.«
Germaine Dulac — Filmpionierin der 20er Jahre 67

Inga Buhmann
Anna Achmatowa und Marina Zwetaewa —
Zwei Frauen in der russischen Avantgarde 90

Inge Stephan
Zwischen Provinz und Metropole —
Zur Avantgarde-Kritik von Marieluise Fleißer 112

II. Weiblichkeit und Schrift/Bild

Margret Brügmann
Der Traum einer verlorenen Kindheit.
Über Marguerite Duras' »Agatha« 133

Genia Schulz
»Bin gar kein oder nur ein Mund« —
Zu einem Aspekt des Weiblichen in Texten Heiner Müllers .. 147

Leslie A. Adelson
Der arme Mann und »diese solidarischen Löcher« —
Zu Begriff und Funktion von Weiblichkeit bei Botho Strauß . 165

Sigrid Weigel
Hans Bellmer Unica Zürn —
Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären 187

Inge Stephan

Zwischen Provinz und Metropole

Zur Avantgarde-Kritik von Marieluise Fleißer

I. *Provinz und Metropole*

Zu einem Konfliktmuster der Moderne

Provinz und Metropole — in diesem Gegensatzpaar spitzen sich die politischen und literarischen Konflikte Anfang des 20. Jahrhunderts in einer bis dahin ungekannten Schärfe zu. Seit 1871, dem Jahr der Reichsgründung, gab es das, was die Intellektuellen im 18. und 19. Jahrhundert schmerzlich vermißt und worauf sie die Rückständigkeit und Provinzialität der deutschen Literatur zurückgeführt hatten: Ein politisches und kulturelles Zentrum, das Paris und London ebenbürtig war. Im Jahr der Reichsgründung war Berlin mit seinen 900000 Einwohnern im Vergleich zu Paris und London eine eher kleine Stadt, bereits in den 90er Jahren jedoch verdoppelte sich die Einwohnerzahl, um die Jahrhundertwende hatte Berlin bereits über 2 Millionen Einwohner. 1920 schwoll Berlin durch den Zusammenschluß mit zahlreichen bis dahin selbständigen größeren und kleineren Stadt- und Landgemeinden quasi über Nacht zu einer Weltstadt mit über 4 Millionen Einwohnern an und avancierte nach London und Paris zur drittgrößten Stadt der Erde. Neben den beiden anderen Zentren Paris und London, die auf eine lange Tradition als Hauptstadt zurückblicken konnten, wurde die »neue« Metropole Berlin in kürzester Zeit zu einem Magneten für Intellektuelle, Künstler und Literaten aus ganz Deutschland[1] und zugleich zu einem »Eldorado«[2] für alle diejenigen, die der Enge und der Spießigkeit des provinziellen Lebens zu entkommen trachteten. In einem hymnischen Artikel über Berlin schrieb Heinrich Mann 1921: »Die Zukunft Deutschlands wird heute andeutungsweise vorausgelebt in Berlin. Wer Hoffnung fassen will, blicke dorthin.«[3] Die »goldenen« Zwanziger wurden, wenn überhaupt, in Berlin gelebt. Produktivität, Energie und Betriebsamkeit, Fortschritt, Freizügigkeit und Avantgardismus, Glanz und Glamour wurden mit Berlin gleichgesetzt.[4]

Berlin war aber nicht nur vergötterte Metropole und geliebte Hauptstadt, sie war auch eine schwer zu verkraftende Provokation gerade für die Provinz, die als ein Produkt der neuen Situation entstand. Die Provinzialisierung der Provinz war eine Reaktion auf die Metropolstellung Berlins, sie fing konsequenterweise schon an den Rändern Berlins an:

Die Wortbegriffe *Provinz, provinziell, Provinzler* werden geprägt und haben ihre Gültigkeit in Berlin nebst Vororten.
Die Provinz fängt geographisch ohne Übergang sofort an der Peripherie von Groß-Berlin an. Wenn man 20 km von Berlin wohnhaft ist, so lebt man ebenso in der tiefsten Provinz wie 800 km davon entfernt. Das Wort Provinz in seiner Berliner Anwendung drückt etwas Zweitrangiges, Minderwertiges aus, ungefähr so, wie das Wort Berlin in der Provinz seine Geltung hat.
Berlin bedeutet in der Provinz Benzinluft, Morphium, Überfall, Begaunern, Asphaltkultur, Sittenlos, die Natur ist Kitsch, nur Oberfläche, Hysterie.
Provinz bedeutet für Berlin Mottenpulverduft, Maiglöckchen, Flanellunterröcke, (...) Bildungsphilister, Brett vor dem Kopf, Im Gehen schlafen, Wenig arbeiten, Schwerfällig wie ein Nilpferd sein.[5]

Als »radikale Lasterhöhle« und »bolschewistisches Judennest« beschimpft,[6] zog Berlin den geballten Haß der Spießer und der politischen Reaktion auf sich. Alfred Kantorowicz notierte 1931: »Berlin als Begriff und Problem ist seit langem in der Defensive. Niemals ist eine Stadt plumper und ungerechter angegriffen worden.«[7]

Das Begriffspaar Berlin — Provinz, hinter dem die alte Dichotomie von Provinz und Metropole und die noch ältere und grundsätzlichere von Stadt und Land aufscheint, wird zu einer bevorzugten Formel im politischen Kampf der Weimarer Republik.

Berlin — Provinz gehörte (...) zum festen Bestand im Arsenal ideologischer Konfliktformeln, in derselben unheilvollen Weise aufgeladen wie andere ähnliche Formeln: Großstadt — Landschaft; Zivilisation — Kultur; Neue Sachlichkeit — Innerlichkeit; Amerikanisierung (Verniggerung) — Volkstumspflege; international — national; jüdisch — deutsch; artfremd — volkhaft; wurzellos — bodenständig usw. Das Gegensatzpaar Berlin — Provinz konnte für alle diese Formeln eintreten.[8]

Der Kampf gegen die Metropole Berlin, gegen den »Sumpf«, »den Moloch«, »den Parasit«, »den Krebs«, gegen das »neue Sündenbabel«, wie Berlin genannt wurde, wurde als Aufstand der Provinz gegen Berlin inszeniert und geführt. Wilhelm Stapel, einer der einflußreichsten völkisch-nationalistischen und antidemokratischen Publizisten in der Weimarer Republik und Herausgeber der in Hamburg von 1919 bis 1938 erschienen Zeitschrift »Deutsches Volkstum«, gab mit seinem Artikel »Aufstand der Landschaft gegen Berlin« das Signal und die Stichworte, die von anderen konservativen Blättern rundum in Deutschland begierig aufgenommen wurden[9] und schließlich sogar Eingang in die Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie fanden. Die dort geführte Kontroverse zwischen den sogenannten »Asphaltliteraten«, zu denen vor allem Heinrich Mann und Alfred Döblin gerechnet wurden, und den »Dichtern des total platten Landes«, ein ironischer Begriff, den Döblin 1931 geprägt hatte und mit dem er auf die Blut-und-Boden-Dichtung eines Vesper, Kolbenheyer und Blunck anspielte[10], ist ein Lehr-

stück für den rapiden Zerfall der politischen Kultur schon vor 1933. Siegreich auf der ganzen Linie waren die Vertreter »des sehr platten Landes«. Die Koalition aus »Provinzialismus«, »Heimatkunst« und »Kunst der Scholle« setzte sich gegen die »Asphaltliteraten« durch: Heinrich Mann, bis dahin Vorsitzender der Akademie, und Käthe Kollwitz mußten gehen — ein Vorspiel zu den »Säuberungen« der Dichter-Akademie nach 1933.[11]

Neben diesen im Umfeld der Faschisierung anzusiedelnden Kontroversen, in denen »Scholle« gegen »Asphalt« in der primitivsten Weise ausgespielt wurde, gab es einen anderen »Aufstand der Landschaft« gegen Berlin, der mit den Blut-und-Boden-Parolen eines Wilhelm Stapel oder Will Vesper nichts zu tun hat und eher in den Bereich dessen gehört, was heute mit dem Begriff »Regionalismus« positiv assoziiert wird. Hannes Küpper, wie Marieluise Fleißer ursprünglich dem Brecht-Kreis zugehörig — Fleißer hat ihn in ihrem »Tiefseefisch« karikiert — und wie diese von Brecht zuerst gefördert und dann abgestoßen und in die Provinz verschlagen, gab von 1928 bis 1933 in Essen die Theaterzeitschrift »Der Scheinwerfer« heraus,[12] eine »ungewöhnlich anregende und geistig lebendige Zeitschrift«, wie Thomas Mann anerkennend schrieb.[13] Es gelang Küpper, neben noch unbekannten Autoren wie dem jungen, gerade habilitierten Adorno die namhaftesten Vertreter sowohl der sogenannten »klassischen Moderne«, wie Heinrich Mann und Arnold Zweig, als auch Vertreter der sogenannten »kulturkonservativen Avantgarde«, wie z.B. Jünger, als Beiträger zu gewinnen. Auch Brecht steuerte hin und wieder einen Artikel bei.

Aber auch Küpper hatte ähnlich wie Marieluise Fleißer, deren Biographie gerade im gemeinsamen Brecht-Bezug interessante Parallelen zu der von Küpper aufweist, Anlaß, den Mief der Provinz, an dem Fleißer zugrundegehen sollte, zu fürchten. Es gehört mit zur Ironie der Geschichte, daß sich diese Miefigkeit wieder einmal an einem Stück der Fleißer zeigen sollte. Die geplante Premiere der »Pioniere« in Essen, für die sich Küpper eingesetzt hatte, wurde abgesetzt, ebenso übrigens wie Stücke anderer linksverdächtiger, hauptstädtischer Autoren, die Küpper zu lancieren versucht hatte.

Trotz solcher Rückschläge wurde die an sich ungeliebte »Ruhr-Provinz« für Küpper auch zur Chance, sich von dem übermächtigen Brecht in Berlin freizumachen und zugleich den unproduktiven Gegensatz zwischen angeblich reaktionärer Provinz und hauptstädtischer Progressivität zu überwinden. Ironisch wies er darauf hin, daß das vielbeschworene Gegensatzpaar Metropole und Provinz eine oberflächliche Formel sei, mit der die eigentlichen Triebkräfte verdeckt würden:

Es ist bezeichnend, daß das Wort Provinz für das Wirtschaftsleben und seine Politik nicht angewandt werden kann. Diese beiden Lebensfaktoren sind in der Isolierung nicht möglich, und je mehr man über das Problem Berlin und die Provinz nachdenkt, um so mehr erhält die Überzeugung ihr Recht, daß die Gegensätze trotz allem doch sehr an der Oberfläche liegen und sich nur in jener Schicht bemerkbar machen, die man schlechthin als die intellektuelle bezeichnet. Die Wirtschaftskreise sind sich handelseinig und wissen sehr genau, wo die Grenzen der Verständigung aufhören und anfangen. Dem Oberkellner bei Kempinski ist es auch vollständig gleichgültig, ob der Gast aus der Provinz statt Kartoffelpuffer einfach Reibekuchen sagt; die Hauptsache ist, daß er etwas bestellt und bezahlt.[14]

Küpper hatte das große Glück — im Unterschied zu Fleißer, die nach ihrer Abkehr von Brecht in dem ultrakonservativen Draws-Tychsen einen höchst dubiosen und letztlich unzuverlässigen Bündnisgenossen fand, in Erik Reger, dem Verfasser des berühmten Ruhr-Romans »Union der festen Hand« einen kompetenten Mitstreiter für seinen Kampf gegen die Monopolstellung Berlins einerseits und gegen die Ausschließlichkeit der ästhetischen Theorie und Praxis Brechts andererseits zu finden. Reger hatte mit reaktionärer Provinzidyllik ebenso wie Küpper nichts im Sinn, er stellte die Monopolstellung Berlins als Fixpunkt jeglicher kultureller Bemühungen aber ebenso entschieden wie dieser in Frage. Im Konzept der »Neuen Sachlichkeit« fanden Küpper und Reger eine gemeinsame Basis der Opposition, die die festgefahrenen Links-Rechts-Sortierungen in der Weimarer Republik, wenn auch vergeblich, zu unterlaufen suchte.

II. *Provinz und Metropole*

Zu einem Konfliktmuster im Verhältnis der Geschlechter

Die kurzen Ausführungen zu Küpper und seinem Regionalismuskonzept zeigen, daß unter dem Deckmantel des Gegensatzpaares Metropole — Provinz auch Konkurrenz-Probleme ausgefochten werden, die im klassischen Links-Rechts-Schema der damaligen Zeit nicht aufgehen. Im Gegensatzpaar Provinz — Metropole scheint aber noch ein anderer Konflikt auf, der ebenfalls quer zum traditionellen Links-Rechts-Schema steht, von ihm aber in ganz spezifischer Weise überlagert und kompliziert wird. Dieser Konflikt läßt sich nicht in griffigen Formeln wie »Asphaltliteraten« und »Dichter des total platten Landes« fassen oder auf Konkurrenzprobleme rivalisierender Männer zurückführen. Dieser Konflikt geht tiefer: Er berührt das Verhältnis zwischen den Geschlechtern, für welches das Gegensatzpaar Provinz und Metropole als Metapher eintreten kann. Der männlich geprägten und dominierten Avant-

garde korrespondiert die Marginalität weiblicher Kunstproduktion im Kunstbetrieb der damaligen Zeit. Es waren Männer wie Brecht, die das Zentrum im wörtlichen und im übertragenen Sinne besetzten, und es waren Frauen wie Fleißer, die an eben dieser Dominanz zerbrachen und in die Provinz als literarischem Abseits zurückgetrieben wurden. Jenseits aller biographischen und historischen Besonderheiten drückt sich hier ein altes Konfliktmuster aus: Die Ausgrenzung der Frau aus dem intellektuellen und künstlerischen Diskurs der Männer und ihr Verweis an die Peripherie. Nur scheinbar bilden die historischen Avantgardebewegungen eine Ausnahme einer solchen generellen Tendenz. Sie bieten den Frauen zwar ein Entrée, sind aber weit davon entfernt, ihnen eine gleichberechtigte Teilhabe zu ermöglichen. In Wahrheit handelt es sich bei den Avantgardebewegungen der Weimarer Republik,

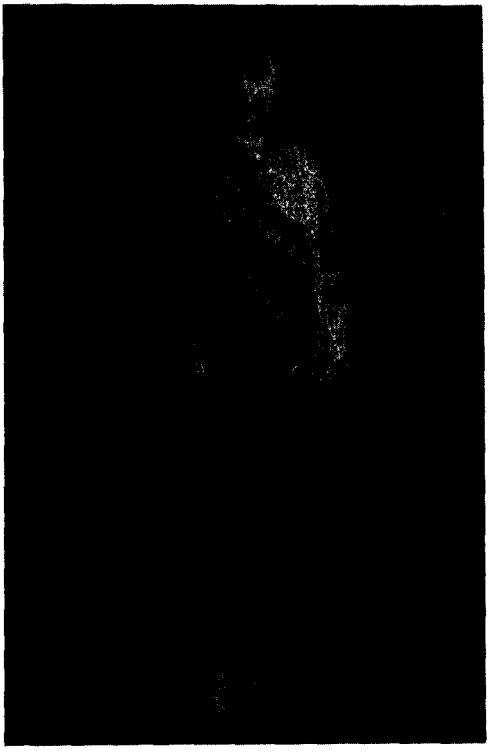


Abb. 10: Marieluise Fleißer, 1927.

seien es der Futurismus, der Expressionismus, der Dadaismus, der Surrealismus oder das experimentelle Theater Brechts um keinen allgemeinen, die Geschlechtergrenzen transzendierenden ästhetischen Aufbruch, sondern um einen, der an das männliche Geschlecht gebunden ist, wie Marlies Gerhardt überzeugend ausgeführt hat:

(...) der Avantgardeanspruch, der so viele Autoren dieses Jahrhunderts angetrieben hat, ist nur zu begreifen aus einer Situation heraus, die ihn, und nur ihn, den Spätgeborenen, den Sohn und Erben betrifft. Für den männlichen Autor in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts geht es auf allen Ebenen um den Kampf mit der Tradition und gegen eine ästhetische Ordnung, die das Gesetz des Vaters repräsentiert. Es geht ums Zertrümmern oder ums Übertrumpfen der Vorbilder, der historischen Muster; erst durch die Destruktion, durch die Zerstörung von Sinn, durchs Aufbrechen der Sprache bis hin zum Antigrammatischen, Dunkeln und Hermetischen kann überhaupt Neues entstehen. Auf diesem Sprach-Kampfplatz haben die Töchter nichts zu suchen. Sie stehen am Rande des Dramas, das sich zwischen Vätern und Söhnen abspielt und mit dem allmählichen Verschwinden der Väter endet. Auch das Werk jener wenigen Autorinnen, die zur Avantgarde gerechnet werden, hat andere Voraussetzungen; es geht nicht in der ästhetischen Revolution der Söhne auf.[15]

Die Avantgarde als männliche Aufbruchs- und Oppositionsbewegung — für diese These spricht schon die Wortgeschichte: Avantgarde als Begriff stammt aus dem Wortschatz des militärischen Denkens:

Er bezeichnet die Vorhut oder Vorausabteilung einer Armee, einen kleinen, schnellbeweglichen Verband, dessen Aufgabe es ist, in unbekannte Gelände vorzudringen, mit dem Gegner Fühlung aufzunehmen und die Marschwege für die nachrückenden Hauptstreitkräfte aufzuklären.[16]

Dieser militärische Bereich und das damit verbundene strategische Denken ist aber gerade Frauen traditionell verschlossen. So hat Fleißer sich ihrem zweiten Stück »Die Pioniere in Ingolstadt«, einem Stück über das Militär in der Provinz, das sie auf Anregung Brechts hin schrieb, wohl auch deshalb so fremd gegenüber gefühlt, weil sie hier eine Welt schildern sollte, zu der sie keinen spontanen Zugang hatte und die sie nur von außen betrachten konnte (vgl. M., S. 346). Daß durch den Blick von außen gerade dieses Stück einen ganz eigenen Reiz erhielt, steht auf einem anderen Blatt.

Obwohl die Avantgarde eine männliche Aufbruchs- und Oppositionsbewegung, eine »Brüderhorde«, war, wie Julia Kristeva in ihrem Buch »Die Revolution der poetischen Sprache«[17] in Anlehnung an Freud schreibt, der es immer nur um das eine gehe, um den Tod des symbolischen Vaters und die immer erneute poetische Inszenierung des Modells Ödipus, so ist doch auch richtig, daß es gerade die Avantgarde war, die dem Weiblichen und der Frau eine ganz besondere Rolle zugewiesen hat. Ablesbar ist das nicht nur an der problematischen Inkorporierung

des Weiblichen in die eigene poetische Praxis etwa im Surrealismus,[18] sondern auch an der sprunghaften Zunahme des Anteils von schreibenden Frauen in der Weimarer Republik.[19] Die Gründe hierfür liegen an der spezifischen politischen und kulturellen Situation nach 1918, die das Entstehen neuer literarischer Positionen wie der Avantgarde und den emanzipatorischen Aufbruch der Frauen gleichermaßen begünstigte. Wie kaum eine andere Epoche zuvor war die Periode zwischen 1918 und 1933, zwischen verlorenem Krieg und gescheiterter Revolution einerseits und Machtübernahme durch die Faschisten andererseits, eine Zeit des Aufbruchs, der Auflösung, der Zerfalls alter Ordnungs- und Wertvorstellungen und des Verlustes patriarchalischer Machtdominanz.[20] Wie die Zeit um 1800 mit ihrem durch die Französische Revolution erschütterten Traditionsverständnis ein breit aufgefächertes literarisches Feld eröffnete, so daß erstmals auch Frauen ein erster Durchbruch zu eigener Produktivität in größerem Umfang gelang, so begünstigte auch die Weimarer Krisenzeit den Eintritt der Frauen ins literarische und kulturelle Leben in einer vorher nicht gekannten Weise. Gerade für Frauen erwies sich Berlin mit seinem hauptstädtischen Flair als ein Magnet. In Scharen strömten sie gleichsam als »Vorhut«, als Avantgarde ihrer Geschlechtsgenossinnen, aus den Provinzen in die Hauptstadt, um sich hier, im Zentrum des Geschehens, eine eigene literarische Existenz aufzubauen. Die Zahl der Autorinnen, denen dies gelang, ist größer als vorliegende Untersuchungen ahnen lassen. Gerade für das Gebiet der schreibenden Frauen gehört die Weimarer Republik trotz einiger vorzüglicher Arbeiten zur terra incognita auf der Landkarte der noch immer ausstehenden »Frauen — Literatur — Geschichte«. So hat Anne Stürzer in ihrer Arbeit über »Dramatikerinnen der Weimarer Republik« über 100 Autorinnen aufgespürt und mehr als 200 Dramen von Frauen ausfindig machen können und damit in einem Teilbereich das Vorurteil von der mangelnden Präsenz und Produktivität der Frauen im literarischen Leben der Weimarer Republik widerlegen können.[21]

Es gab also nicht nur Marieluise Fleißer, wie häufig behauptet wird, sondern eine große Anzahl von anerkannten und erfolgreichen Autorinnen wie Anna Seghers und Berta Lask, die im linksbürgerlichen und sozialistischen Lager anzusiedeln sind, Autorinnen wie Ricarda Huch, Annette von Kolb und Gertrud von Le Fort, die sich eher dem bürgerlichen und konservativen Lager zugehörig fühlten, Autorinnen wie Else Lasker-Schüler, Rahel Sanzara und Emmy Hennings, die im Umfeld der Bohème agierten und schrieben, und nicht zuletzt Erfolgsschriftstellerinnen wie Vicky Baum und Irmgard Keun, die in den Bereich der Unterhaltungsliteratur vordrangen. Die Aufzählung der Namen ließe

sich fortsetzen. Aber bereits die wenigen Namen zeigen, daß die Autorinnen in ihrer literarischen Praxis keineswegs alle am Konzept der Avantgarde orientiert waren. Insgesamt gesehen überwiegen Autorinnen, die traditionalistisch ausgerichtet waren.

Das Schema Provinz — Metropole funktioniert eben nicht immer gleich. Der »Aufstand der Provinz« äußert sich in bezug auf das Geschlechterverhältnis erst einmal als Einströmen weiblicher Autoren in das männlich besetzte Zentrum. Die Frauen verlassen ihren angestammten Platz in der Provinz, real und im übertragenen Sinn. Die Eroberung der Metropole bedeutet aber noch lange nicht die Eroberung neuer Schreibweisen. Die Provinzialität wird auch in der Metropole nicht abgestreift. Das gilt aber nicht für alle Frauen. Es gibt durchaus Autorinnen, für die das Leben in der Metropole zugleich auch die Annäherung an die Avantgarde als politischem und ästhetischem Konzept bedeutet. Marieluise Fleißer gehört zu ihnen, zusammen mit den Frauen der sogenannten »anderen Avantgarde«, die in erster Linie Malerinnen und bildende Künstlerinnen umfaßt.[22]

III. *Städte-Mann und Provinz-Frau*

Die »Avantgarde«-Erzählung

In ihrer Erzählung »Avantgarde«, 1962 aus der Rückschau auf die Weimarer Zeit geschrieben, hat Marieluise Fleißer ihren Aufbruch aus der Provinz, der sie von Ingolstadt über das Literatur- und Theaterstudium in München nach Berlin brachte, ihre Beziehung zu Brecht und das Scheitern ihrer literarischen und persönlichen Hoffnungen mit einer brutalen Direktheit geschildert, die ihr vor allem von Brecht-Anhängern verübelt wurde.[23] In dem kurzen Text »Frühe Begegnung« hat sie versucht, sich gegen den Vorwurf zu wehren, sie habe das Andenken Brechts aus kleinlicher Rachsucht verunglimpfen wollen:

Ich schrieb eine Geschichte Avantgarde, die im Carl Hanser Verlag erschien. Am Anfang schwebte mir dies vor: ein junges Mädchen neben einem Genie. Da ist mir ganz unwillkürlich der junge Brecht daraus geworden. Aber es ist eine Geschichte, die ein Gefälle hat, von wo sie kommt und wo sie hingeht, sie kann nicht das gleiche sein wie eine Biographie. Manches ist darin anders und aus dem Ganzen der Lebenserfahrung strömt es einem hinein, das ist ein unwillkürlicher Prozeß. Wer auf den falschen Platz gedrängt war durch Hitler und konnte sich dreißig Jahre nicht befrein, bei dem wachsen auch Dornen. Das ist nicht Absicht. Die ganze lange schwere Kette, die dort den Anfang nahm, schleift eben mit, ein Trauma steckt in der Geschichte, eine zeitlang hieß sie Das Trauma. Das Wichtigste ist der Brecht, seine unvergängliche Gestalt. Er hat mir den Rahmen der Geschichte gesprengt, ich habe dafür auch was bekommen. (W II, S. 307-8)

»Das Wichtigste ist der Brecht« — ein solcher Satz, rund 40 Jahre nach der ersten Begegnung geschrieben, wiederholt die traumatische Struktur, die Fleißer in der Beziehung zu Brecht erlebt hat und die sie in späteren Beziehungen zu Männern in masochistischer Weise nur noch reproduzieren konnte.



Bertolt Brecht, Gemälde von Rudolf Schlichter, 1926.

In der »Avantgarde«-Erzählung ist Brecht »der Mann«, »der Dichter«, »das Genie«, der die junge Cilly Ostermeier, die aus der Provinz in die große Stadt gekommen war, in seinen Bann zieht:

Es war nicht ganz heraus, war sie seine Mitarbeiterin, Freundin, Geliebte oder wurde sie seine Frau. Das wird meine Frau, hatte der umstrittene Dichter ganz im Anfang gesagt. Aber was hieß das schon bei ihm, und was galt es bei seinem Verschleiß an Menschen? Er nahm sich die Freiheiten eines Genies, und es war das Genialische, was sie ihm unentrinnbar verband, etwas hatte gezündet. Cilly Ostermeier hätte alles darum gegeben, sie sah sich nicht vor.

Sie selber wollte auch schreiben. Sie war blutjung, eine kleine Studentin, die sich noch nicht kannte, den Kopf vollgesponnen von ihrem Wollen, das einstweilen doch nur anmaßend war. Mit diesem Wollen geriet sie an ihn und wurde ganz stark gebrochen. Der Mann war eine Potenz, er brach sie sofort. Es würde sich zeigen, ob sie es überstand. Wenn nicht, war sie es eben nicht wert. (W III, S. 117)

In dem Lakonismus des Urteilens und der Lieblosigkeit der Perspektive der Autorin auf ihre Protagonistin drückt sich etwas von der Härte und der Gefühlskälte aus, die von dem »Städte-Mann« Brecht und seiner provokatorischen Selbstinszenierung nach dem Motto »Ein harter Kern in einer rauhen Schale« (W II, S. 308) ausgegangen ist.

Weder »der Dichter« noch »das Mädchen« gewinnen ein eigenes unverwechselbares Profil. Sie bleiben Schablonen in einem Kampf, bei dem es um Sieg oder Untergang geht: »Seine Minen waren gelegt« (W III, S. 134). »Das reine Dynamit war der Mann« (W III, S. 153). Dabei sind die Rollen von Anfang an verteilt: Der Dichter ist das Zentralgestirn, »die Sonne« (W III, S. 131), wie es bezeichnenderweise heißt, um den die anderen Männer und vor allem die Frauen wie Fixsterne kreisen. Um welche Konstellation es sich auch handelt, der Dichter steht immer im Mittelpunkt. Er bestimmt die Situation. Noch in der Erinnerung der Autorin nimmt der Dichter diese Position wie selbstverständlich ein, seine »Magie« (W III, S. 136) wirkt noch immer. Die ganze Erzählung ist um ihn herum geschrieben, von dem Mädchen erfährt man außer ihrem Namen nur, daß sie aus einer kleinen Stadt stammt und schreiben will.

Was macht den Dichter so stark und bestimmend im Umgang mit anderen Menschen? Ohne daß die Autorin versucht, darauf eine Antwort zu geben, gibt sie doch Hinweise, die sich zu einem wenig schmeichelhaften Porträt des Dichters fügen: Er ist überwältigend egozentrisch. Menschen beurteilt er nur nach dem Nutzen für sich und seine Arbeit:

Die Leichen, die rings um ihn fielen, störten ihn nicht ... Er hielt sich den Rücken frei, er schleppte nicht an Menschen. Sie sollten nicht auf ihm sitzen. Hatte er sich einmal, legte er sie wieder ab, beizeiten, ohne Rücksicht, zerstreut. Er erwartete, sie vorzufinden am gewohnten Platz, wenn er sich auf sie besann. (W III, S. 135-6)

Die Gefühlskälte, die er in der Beziehung zu anderen Menschen an den Tag legt — eigentlich ein »Mangel«, wie die Autorin hellsichtig erkennt (W III, S. 132) — ist seine größte Stärke. Sie macht ihn unempfindlich gegenüber den Wünschen oder dem Leiden anderer und läßt ihn sogar seine eigenen Fehler als Waffe im Machtkampf einsetzen:

Seine Fehler zeigte er zynisch. Es kam ihm nicht darauf an, mußten andere damit fertig werden, so sparte er Kraft. Seine Schuhnummer war eben größer, er konnte sich den Fuß nicht abhacken dafür. (W III, S. 121)

Während die anderen sich an ihm abarbeiten, ihn, seine Schroffheiten und seine »Schurkenstreiche« (W III, S. 121) zu begreifen suchen, schreitet er unbeirrbar voran. Ihn interessieren nicht die Menschen, sondern nur die Begabung, die er für sich einsetzen kann. Wie ein Vampir saugt er die Anregungen und die Einfälle der anderen auf. Er wächst an den anderen, während diese ausgebrannt am Wegesrand zurückbleiben. Alles dient der Inszenierung des eigenen Künstler-Ichs. Vor allem Frauen sind ihm für seine Selbstinszenierung unerläßlich:

Schauspielerin mußte man sein, daß er sich unmittelbar durch die Frau ausdrücken konnte. Das war die wahre Ergänzung für so einen Mann, das brauchte er wesentlich ... Wenn eine bloß schrieb, die war bald abgefieselt. (...) Das machte er sich allein. (W III, S. 136-7)

Warum begehrt das Mädchen in der Erzählung nicht auf, warum macht die Autorin noch 40 Jahre später aus dem Dichter den Gott, den sie eigentlich längst als selbstgemachten »Götzen« (W III, S. 137) entlarvt hat? Der Titel »Avantgarde« kann darauf vielleicht eine Antwort geben. Das Faszinierende an dem Dichter ist, daß er für die Frau im Text und auch für Fleißer in der Rückschau die Avantgarde verkörpert, und zwar Avantgarde im Sinn des politisch-ästhetischen Fortschritts, gegen den sich aufzulehnen reaktionär wäre. Mit seinem »Theater der Zukunft« (W III, S. 132) versucht der Dichter letztlich nur, »den Menschen zu helfen«:

Der Mann war ein Wesen besonderer Art. Im Endziel suchte er den Menschen zu helfen. In der Handhabung war er ein Menschenverächter. (W III, S. 132)

Seine Provokationen, seine Kälte und sein Menschenverschleiß dienen einem höheren Ziel. Das macht ihn unangreifbar. In ihm verkörpert sich eine Zukunft, in der Kunst und Leben nicht länger getrennt sind. Die Teilhabe an der Zukunft, die Hoffnung von diesem »starken ... glühenden Leben« wenigstens »einen Zipfel« (W III, S. 117) zu erhaschen, erweist sich aber als Illusion, denn von dieser Zukunft ist die Frau in der Erzählung ausgeschlossen. Sie ist nicht »modern« wie der Mann, sondern rückständig und kann ihre Herkunft aus der Provinz nicht verleugnen. Die bohemehafte Lebensweise, die Lust am Skandal und der »Schwarm von Weibern« (W III, S. 136), der den Dichter umgibt, verletzen ihr kleinbürgerliches Normen- und Wertsystem, an dem sie sich auch in der Großstadt festzuhalten versucht. Die »city« (M, S. 153) ist nicht ihr Revier, sie macht ihr Angst:

Die Stadt war riesengroß, die Häuser zu fremd nebeneinander, zu abweisend die Türen, die Straßen zu lang, die Plätze zu weit, man konnte in all diesen Räumen versaufen. Man wurde hergefegt vor einem unwirklichen Wind, verklemmt das Gesicht, eiskalt die Hände. Die wildfremden Menschen wichen vor einem nicht aus, man

mußte sie schon scharf ansehen, bis die einmal so was taten und dann auch nur im letzten Moment. Lieber drängten sie einen in den Rinnstein hinunter, absichtlich schnitten sie einem den Weg ab, einfach aus dem unguten Willen heraus. (W III, S. 124)

Die Frau ist nicht »gefühlskarg« wie der »Städte-Mann«, dessen zur Schau gestellte Gefühlskälte der Anonymität der Großstadt entspricht, sondern sie läßt sich in altmodischer Weise von Gefühlen wie Leidenschaft und Zärtlichkeit treiben: »Sie war in der Liebe ein reiner Tor.« (W III, S. 19). Sie vergeudet ihre Kraft damit, Gefühle auch beim Mann zu suchen:

Der Mann erlaubte sich viel, der Mann durfte es sich erlauben. (...) Sein halbes Lächeln war viel, dahinter regte sich Wissen, man hätte es gern erfahren am Leib. Es entzog sich zu leicht, man wurde versucht ihm zu folgen, schon wieder war es voraus und es trieb. Aber dann war er auch nur ein Mensch, und der Umschwung war hold, und der Knabe war hold. Es machte sie schwach in den Knien, schmolz sein Spott, alles konnte er haben. Es legte sie nur so hin, er mochte tun oder lassen. Er war nicht rasiert, und bei ihm war es kein Mangel, das Licht kam von innen. Es waren ja Flammen. Wie Vogelflug war es vorüber, er hatte sie schon überrascht mit dem scharfen Blitz, was war noch wichtig? Er hatte sich längst erhoben, weil er selbst sich diese Eile befahl, sie lag versunken, gefällt. Es störte sie, wie er es zeigte: ein Mann muß weiter, ein Mann ist nun einmal keine Frau. (W III, S. 120-1)

Vergeblich sucht die Frau in dem gefühlskargen Mann den empfindsamen Knaben, vergeblich sucht sie wenigstens die Nähe des Mannes, wenn sie schon nicht in »ihm aufgehen« (W III, S. 137) kann, wie sie es sich eigentlich wünscht. Dieser Wunsch nach Verschmelzung mit dem Mann erwächst aus der Einsicht, als Frau ein Nichts, ein »Niemand« (W III, S. 128) zu sein. Auch nach der Trennung von dem Dichter, die sie als »Befreiung« (W III, S. 161) erlebt, kann sie dieses Gefühl des Mangels, der Unvollständigkeit nicht abschütteln. Mit der Freiheit, die — wie die Autorin anmerkt — für die junge Cilly als Schriftstellerin eigentlich »unersetzlich« (W III, S. 168) ist, kann sie nichts anfangen. Ohne Mann fühlt sie sich den »Frösten der Freiheit« (W III, S. 120) hilflos ausgeliefert.[25]

Was wußte die Cilly? Sie kannte die Freiheit in ihrem Leben, es war die von Räubern und war für die Weiber hart, wenn sie es den Männern gleichtun mußten, und ging nicht gut für sie aus. Etwas Mörderisches war in dieser Freiheit. (W III, S. 147)

Daher ist es nur konsequent, daß sie alsbald in die nächste Beziehung stolpert, die nicht weniger zerstörerisch ist als die zu dem genialischen Dichter.

Und doch mußte sie Schutz haben durch einen Mann. Etwas Merkwürdiges geschah. (...) Es war derselbe Sog noch immer und aus dem nämlichen Grund, eine Wirklichkeit mußte sie haben. (...) Ohne einen festen Mann konnte sie anscheinend gar nicht mehr sein. Und doch war es verheerend für eine Frau, wenn sie schreibt, sie durfte das gar nicht wirklich wollen. (W III, S. 168)

Ihre Wahl fällt auf den Schwimmer Nickl, den Jugendfreund aus der Provinz, den »Letzten, der zu ihr paßte« (W III, S. 138), wie die Autorin sarkastisch kommentiert. Sie braucht ihn als Schutz, um die Ablösung von dem Dichter zu schaffen. Als »der ganz andere« (W III, S. 161) im Vergleich zu dem Dichter hat der Sportmann Nickl nur einen einzigen Vorzug: Seine Beine, die »schön ausgestreckt und zügig vom Schwimmen« (W III, S. 146) waren. Ansonsten ist er häßlich, unrein, roh und zudem noch gewalttätig.

Die Ostermeier war eine edelgebaute Person mit großen Knochen für eine Frau und mit glimmenden Augen, Asche über der Glut. Man mochte meinen, sie hätte einen anderen gefunden. (...) Mann ist Mann, sagte sie einem anderen nach, der es ihr einmal vorgesagt hatte. (...) Etwas in ihr war zu lange auf der Spitze gestanden, hatte sich dann überschlagen. Sie brauchte dann diesen Erdendreck (...). (W III, S. 147)

In der Wahl Nickls, so sehr sie als Protest gegen den Avantgarde-Dichter und seinen Kreis gemeint ist, erliegt sie der Faszination des Animalischen, Vitalen, dessen Kult gerade im Brecht-Kreis gepflegt wurde. Unfreiwillig wiederholt sie damit eine Struktur, der sie mit der Trennung vom Dichter zu entkommen suchte.

Auch wenn Cilly es schließlich schafft, sich von Nickl, dem Schwimmer, zu befreien, so doch nur, um in eine neue Abhängigkeit zu kommen. Diesmal gerät sie an einen Mann, der »noch dazu rechts« (W III, S. 168) steht, also wieder an einen Antipoden des Avantgarde-Mannes. Die Erzählerin läßt offen, was sich aus dieser Beziehung entwickeln wird:

Sich verloben war verheerend für eine Frau, wenn sie schreibt. Aber wie kam eine da herum und wie kam sie sonst an ein Leben mit Senkblei heran? Sie mußte eben hoffen, daß sie es überstand. Ja, das mußte sie hoffen. (W III, S. 168)

Das Leben der Autorin zeigt, daß es nicht gut gegangen ist. Die Verlobung mit dem ultrakonservativen, exzentrischen Draws-Tychsen — die Beziehung zu ihm hat sie in dem Stück »Der Tiefseefisch« von 1929/30 thematisiert — hat sie »völlig verunsichert und isoliert« (M, S. 419) und schließlich zurück in die Provinz und in die Arme von Bepp Heindl getrieben, den Schwimmer Nickl aus der »Avantgarde«-Erzählung. Der »Erdendreck« (W III, S. 147) hat über das »Genie« (W III, S. 137) gesiegt. Über 20 Jahre hat sich Fleißer in Ingolstadt im Haushalt und im Tabakgeschäft ihres Mannes aufgerieben. Es hätte des offiziellen Schreibverbots durch die Nationalsozialisten kaum bedurft. Erst nach

dem Tode des Mannes 1958 »baut sie sich wieder auf und speichert« (M, S. 425), wie sie in ihrer »Autobiographie« (M, S. 411ff) schreibt. Die durch Faßbinder, Kroetz und Sperr angeregte Fleißer-Renaissance am Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre und das Erscheinen der Werkausgabe bei Suhrkamp 1972 hat sie noch erlebt. Am Ende hat sie, wie sie in dem Text »Frühe Begegnung« harmonisierend schrieb, doch noch »was bekommen« (W II, S. 308): Den späten Ruhm, der jedoch auch nur vorübergehend war und sich vor allem auf die Texte bezog, die ihr selbst eher fremd und zudem durch die Erinnerung an Brecht und den Theaterskandal in der Weimarer Republik belastet waren.

IV. *Weibliche Provinz und männliche Avantgarde?*

Zu den Brüchen im Werk von Marieluise Fleißer

In einer schönen und aufmerksamen Besprechung des Erzählbandes »Avantgarde« von Curt Hohoff heißt es:

> Marieluise Fleißers Erzählungen kamen aus der Berührung mit der Avantgarde jener Zeit, aber sie sind neben, unter oder über der literarischen Moderne zuhause. Etwas Edleres und Älteres kommt da zum Vorschein, das man in negativer Charakterisierung provinziell nennen dürfte. Wir stehen hier nämlich nicht an einer schwachen Abart der Literatur, sondern an ihrer eigentlichen Quelle — entsprechend den schwarzen Wäldern eines Brecht. (...) In diesem Bändchen, das sich ironisch *Avantgarde* nennt, steckt mehr Dichtung als in der anspruchsvollsten Avantgarde (...). (M, S. 321-2)

Hohoff dreht hier — auch gegen die Autorin — ein Argumentationsmuster um, das unproduktiv geworden ist: Das Gegeneinanderausspielen von Metropole und Provinz bzw. Avantgarde und Provinz verdeckt die eigentliche Leistung der Autorin Fleißer. Auch wenn Fleißer sich in diese Gegensätze immer wieder eingeschrieben hat — mit der Formel »Erdendreck« und »Genie« in der »Avantgarde«-Erzählung wiederholt sie letztlich nur die sterile Formel von Provinz und Metropole auf einer anderen Ebene — so handelt es sich hierbei um konstruierte Gegensätze, hinter denen die eigentlichen Konfliktlinien verschwinden. Es geht nicht um Provinz oder Metropole, sondern es geht um die Vielfalt von Erfahrungen, die in einem spezifischen Avantgarde-Konzept, wie es Brecht in der Weimarer Republik vertrat, zu kurz kommen. Des »Provinzschriftstellers« Oskar Maria Grafs Plädoyer für eine Neuordnung der Welt auf dezentralisierter Grundlage: »Provinziell muß die Welt werden, dann wird sie menschlich«[26], ist auch ein Plädoyer für eben diese Vielfalt von Erfahrungen, die sich politisch und ästhetisch nicht normieren lassen.

Hier liegt ein völlig anderes Provinz-Verständnis vor, als das, was Brecht Fleißer in den beiden Stücken »Fegefeuer in Ingolstadt« (1924) und »Pioniere in Ingolstadt« (1928) abforderte. Brecht ging es um die Vorführung kleinbürgerlicher Enge und Dumpfheit, um Spießbürgermoral und die Entstehung von Gewalt und Verfolgung. Genau dies aber war ein politischer Zugriff, den Fleißer als »Eingriff« (W III, S. 128) empfinden mußte, nicht weil sie politisch reaktionär war, sondern weil das Politik-Verständnis von Brecht ihr zu oberflächlich ansetzte: Über das Stück »Pioniere in Ingolstadt«, das Brecht 1929 bewußt mit der Intention inszenierte, einen Theaterskandal zu provozieren (vgl. M, S. 416), dessen Folgen die Autorin zu tragen hatte, schreibt Fleißer in der »Avantgarde«-Erzählung:

Es war ein Thema für einen Mann. Sie brachte nicht einmal die Voraussetzung mit, ihr Instinkt war nicht politisch. Ihr träumte. (...) Er verlangte ihr ab, was nicht drin war. Sie spürte, da war was falsch (...). Was ihr ganz zu eigen war, wurde verletzt, gerade das ließ er nicht gelten. Die Atmosphäre strich er heraus, er schien ein für allemal sie zu hassen. Etwas anderes sollte sie vorziehn, was seine eigene Einbildung war und sein kühles Ziel. Die Schrift sollte sie stellen. Sie hätte es gern für ihn getan. Sie konnte es nicht. (W III, S. 127-8)

Fleißer wendet sich gegen die politische und persönliche Funktionalisierung dessen, was sie als ihr Eigenes bezeichnet. Damit ist nicht nur ihr Schreiben gemeint, sondern auch ihre Erfahrungen, die von den Gewaltverhältnissen in der Provinz traumatisch geprägt sind. Sie ist nicht bereit, diese Erfahrungen reißerisch preiszugeben, wie Brecht es ihr abverlangte. In ihrer eigenen »Schrift«, im selbstbestimmten Schreiben also, hat sie versucht, sich dieser Erfahrungen in der behutsamen, immer erneuten Annäherung zu versichern und deren Bedeutung für ihr Leben und Schreiben freizulegen.

Selbst noch während des Faschismus, als sie mit Schreibverbot belegt war und ihr das Leben zwischen Haushalt und Geschäft kaum Zeit und Kraft ließ, hat sie diesen Erfahrungen nachzuspüren versucht, freilich z.T. in Formen, die diese Erfahrungen eher verschütteten als freilegten. Die beiden Dramen »Karl Stuart« und »Der starke Stamm«, beide während des Faschismus in Deutschland entstanden, sind sehr unterschiedliche Versuche, angesichts der herrschenden Barbarei auf den Grund der eigenen Geschichte als einem Teil der allgemeinen Barbarei zu gelangen. Den englischen König Karl Stuart hat sie wegen seines 'traurigen Gesichts' gewählt. In seinem Schicksal glaubte sie, die eigene Situation wiederzufinden: Die Verzweiflung, die Isolation und die Ausweglosigkeit der Ingolstädter Zeit. Die Form des historischen Dramas, die Fleißer übrigens mit anderen Autoren der sogenannten »Inneren

Emigration« teilte, erweist sich trotz der großen Anstrengung der Autorin als letztlich ungeeignet, die eigene Geschichte aufzuarbeiten. Vermittelt über die Form entsteht ein Pathos der »unerstörbaren inneren Freiheit« (W I, S. 460), das der Intention der quälerischen Selbstsuche zuwiderläuft. Das gilt in abgewandelter Form auch für das sogenannte Volksstück »Der starke Stamm«, wo das Anknüpfen an eine vorhandene literarische Tradition der Suche nach der eigenen Geschichte ebenfalls mehr schadet als nützt.

So ist das Drama, ungeachtet der Erfolge, die Fleißer gerade auf diesem Gebiet einheimste, die Form, die für ihre Erinnerungsarbeit am wenigsten taugte. Das hat Fleißer übrigens auch selbst so gesehen. Im Gegensatz zu den Dramen, denen sie — aus unterschiedlichen Gründen — mehr oder minder kritisch gegenüberstand, hat sie ihre Prosaarbeiten immer hoch eingeschätzt und sich Zeit ihres Lebens damit identifizieren können:

Die guten unter meinen Geschichten halte ich für Meisterwerke. (...) Sie sind weit besser als z.B. die Geschichten Brechts, und er gab es gelegentlich zu.[27]

Abgesehen von der problematischen Brecht-Fixierung, die sich bis ans Ende ihres Lebens hielt, wie dieser späte Brief zeigt, spricht aus einem solchen Zitat ein Selbstbewußtsein und ein Selbstwertgefühl, das man bei Fleißer sonst nicht findet.

Dieses Selbstwertgefühl ist berechtigt. Der frühe Erzählband »Ein Pfund Orangen« (1929) ebenso wie die späten Erzählungen, die sich in den Prosabänden »Avantgarde« (1963) und »Abenteuer im Englischen Garten« (1969) finden, haben einen ganz eigenen, unverwechselbaren Ton, der bereits Walter Benjamin in seiner Rezension des Erzählbandes von 1929 aufgefallen ist:

Diese Frau bereichert unsere Literatur um das seltene Schauspiel ganz unverbohrten provinzialen Stolzes. Sie hat einfach die Überzeugung, daß man in der Provinz Erfahrungen macht, die es mit dem großen Leben der Metropolen aufnehmen können, ja sie hält diese Erfahrungen für wichtig genug, um ihre Person und ihre Autorschaft an ihnen zu bilden. (...)

Ihre »Pioniere in Ingolstadt« haben gezeigt, mit welchem Glück sie verstanden hat, die unliterarische aber keineswegs naturalistische Sprache, die Leute wie Brecht heute suchen, in Anlehnung an den ebenfalls gar nicht naturalistischen Volksmund zu schaffen. Ihr neues Buch geht in Richtung auf diese Sprache einen Schritt weiter. Sie spricht sie nicht mehr als dramatischer Autor in ihren Personen, sie nimmt sie in die Sprache ihrer Epik auf, solidarisiert sich mit ihr. (M, S. 140-1)

Über diese Sprache ist oft gerätselt worden. Fleißer selbst hat in ihrer »Autobiographie« von sich gesagt: »Sie versucht so primitiv aber deutlich zu schreiben wie Kinderzeichnungen sind.« (M, S. 413) Tatsächlich sind Naivität und Genauigkeit nicht die einzigen Kennzeichen. Zudem

ist die Naivität nur eine scheinbare, kunstvoll intendierte. Fleißers Sprache ist (bewußt) karg, schmucklos, holprig und ungelenk. Sie lebt von grotesken Bildern und überraschenden Bildbrüchen und fügt sich nicht in die übliche grammatische Ordnung. Ihre Sprache ist geprägt von einer radikalen Distanz zur Logik der normalen Sprache. Schon früh ist den Rezensenten aufgefallen, daß Fleißers Prosa nicht den Regeln der deutschen Grammatik entspricht und daß kein Mensch so spricht, wie Fleißer ihre Personen sprechen läßt (M, S. 143). Man greift zu kurz, hierin nur ein Problem des Dialekts bzw. der Dialektfärbung zu sehen. Durch Fleißers Sprache geht, auch wenn sie sich des Dialekts bedient, jener »Riß«, von dem Virginia Woolf in ihrem Buch »Ein Zimmer für sich allein« gesprochen hat.[28] Dieser Riß entsteht aus der Erfahrung, daß die herrschende Sprache mit ihren tradierten Mustern und Bildern und ihrer festgefügten grammatischen Ordnung eine »fremde« Sprache für Frauen ist. Sie taugt nicht für eine Autorin wie Marieluise Fleißer, die aus dem Bewußtsein der Nicht-Identität leben mußte. Der herrschenden Sprache, sei es dem Hochdeutschen oder dem Dialekt, konnte sie sich deshalb nur wie ein Kind oder eine Fremde annähern. Sie spricht ihren eigenen »aufsässigen Dialekt« (M, S. 141), der nicht nur die Heimatkunst von innen aufsprengt, wie Benjamin in seiner schönen Besprechung der frühen Prosa meinte, sondern der zugleich auch die bornierten Selbstverständlichkeiten, die erstarrte Formelhaftigkeit und die arrogante Routiniertheit des patriarchalischen Diskurses von innen heraus attackiert.

V. *Nachtrag:*

»Bleiben Sie in Berlin!
In unserer 'Provinz' ist für solche Leute kein Platz!«

Entsprechend heftig war die Reaktion der Patriarchen. Die Kritik und die Schmähschriften, die sich Fleißer für die Aufführung der »Pioniere in Ingolstadt« (1929) einhandelte, sind ein Lehrstück dafür, wie rüde das männliche Feuilleton mit einer Frau umging, die sich in ihrer Kritik des Patriarchalismus zu weit vorgewagt hatte.[29]

Abgesehen von den positiven Kritiken von Kerr und Ihering gab es nur hämische und bösartige Verrisse, in denen sich provinzielles Spießertum, Antifeminismus und Sexismus mit Antikommunismus und militantem Faschismus in unerträglicher Weise verbanden. So hieß es im Berliner Lokalanzeiger:

Das hat uns gerade noch gefehlt! Wo war bisher die deutsche Frau radikalster Observanz, die sexuelle Aufklärung mit Verhöhnung nationaler Eigenarten zu einem lieblich duftenden Bukett zusammenband? Mit *Marieluise Fleißer* aus Ingolstadt in Bayern ist sie uns endlich geschenkt! Vor diesem aller zersetzenden Frauengemüt hält keinerlei Wert noch Sitte stand. In alles gießt sie ihre Jauche hinein und wähnt damit, ein Werk der geistigen Befreiung zu tun. Wo der niedrigste Mann noch eine Anwandlung von Scham und Respekt verspürt, da findet sie ein Weib, das die letzten Rücksichten von sich abstreift! (...) Wie kommt unsereins dazu, derlei hysterische Unverfrorenheiten und Entgleisungen einer aus der Art geschlagenen Frauenphantasie über sich ergehen zu lassen? (M, S. 77-79)

Die »Deutsche Zeitung« in Berlin sekundierte folgendermaßen und rief zur »Treibjagd« (M, S. 83) gegen das »Dreckdrama« (M, S. 83) und seine Autorin auf:

Bisher war das Berliner Theater Sache männlicher Zweideutigkeiten, aber die volle Eindeutigkeit hat nun das Weib auf seiner Seite (...). Was Marieluise Fleißer zu ihrem Stück hinzutut, sind nur niedrige und peinliche und dreckige Offenheiten (...). Die Verfasserin will an Ingolstadt gewisse atavistische und prähistorische Gefühlswelten studieren, steckt aber selbst — *eine schlimme Josephine Baker der weißen Rasse* — in dem dicksten sexuellen Ur- und Affenwald. (M, S. 83-4)

In der »Berliner Illustrierten Nachtausgabe« fand sich ein offener Brief an den Oberbürgermeister in Ingolstadt, in dem dieser aufgefordert wurde, Marieluise Fleißer zurückzurufen:

Aber rufen Sie doch die Dichterin zurück! Verheiraten Sie das Mädel, vielleicht gibt sie dann das Stückeschreiben, das eine Folge ungelöster Komplexe zu sein scheint, auf! Binden Sie ihr die Hände, damit sie keinen Federstil mehr in die Hand nehmen kann. (M, S. 95)

Vor allem die bayrische und die Ingolstädter Presse schäumte über die 'Nestbeschmutzerin':

Und das hat die Stadt Ingolstadt einer Tochter der Stadt selbst zu verdanken, die in ihrer Geschmacklosigkeit (oder ist es schließlich mit einem anderen Ausdruck zu benennen?) sich so tief gegen ihre Heimatstadt vergessen konnte. (M, S. 97)
Aber diesem merkwürdigen Kinde unserer Stadt scheint es eine, sagen wir ruhig, unnatürliche Freude zu machen, wenn es sein eigenes Netz beschmutzen kann. (...) Wir Ingolstädter wollen gar nicht, daß man uns als Mustermenschen-Exemplare betrachtet. Wir sind allesamt Sünder. Aber daß man unsere Mädchen und Frauen so hinstellt, wie es in diesem Stück geschieht, unsere Stadt als ein heuchlerisches Krähwinkel bespöttelt, das wäre uns zu stark von einem Carl Zuckmayer, aber es ist geradezu unerhört von einem jungen Mädel, das noch dazu selbst aus Ingolstadt stammt. Die Fleißer soll, so hört man, einen ehrsamen, von der Dichtkunst sicherlich nicht angekränkelten hiesigen Geschäftsmann heiraten wollen. Man möchte ihr den guten Rat geben: Bleiben Sie in Berlin! In unserer 'Provinz' ist für solche Leute kein Platz! (M, S. 102-3)

In nationalsozialistisch ausgerichteten Blättern war der Ton noch schärfer:

Jüdische Geilheit und Dirnentum beschmutzen bairisches und deutsches Gemüt. (...) Das Theater am Schiffbauerdamm hat bekannt politischen Einschlag und darum ist es auch möglich, daß dieses perverse und zotische Stück mit seinem antimilitaristischen Charakter dort als Erstaufführung erscheinen konnte. Die Mosseblätter bringen eine Besprechung des Stücks in 14 Artikeln, denen die jüdische Wollust aus allen Zeilen springt. (...) Alles was heilig und anständig ist, wird herabgewürdigt in der wüsten Freude darüber, daß es ein blondes, heißblütiges, deutsches Mädchen ist, das derartige Zoten zusammengeschmiert hat. (...) Vielleicht hat dieser Vorfall das Gute, *Vielen* und abermals *Vielen* die Augen zu öffnen über eine Kultur, die niemals deutsch war, sondern ostisch, wüstisch-jüdischen Ursprungs ist. Daß sich deutschstämmige Abkömmlinge mit diesem Geist auch schon infiziert haben, beweist die Größe der Gefahr und den Umfang, den diese geistige Verseuchung angenommen hat. (...) Hier ist eiserne Energie nötig, um diesen Augiasstall auszurotten. Der Kampf der Nationalsozialisten gegen die jüdisch-marxistische Volkspest hat sich durch diesen Skandal neuerdings als dringende Notwendigkeit erwiesen. (M, S. 106-9)

Die Anwürfe eskalierten so, daß Fleißer sich schließlich gezwungen sah, rechtliche Schritte zu unternehmen.[31] Ihre Privatklage wegen öffentlicher Beleidigung gegen den Oberbürgermeister von Ingolstadt — Feuchtwanger hatte ihr dazu geraten — wurde bereits in 1. Instanz zurückgewiesen, erst der Widerspruch dagegen und das folgende Verfahren brachten einen »Erfolg«: Der Oberbürgermeister wurde zu 30 Mark Geldstrafe verurteilt. Es gehört nicht viel Phantasie dazu, sich vorzustellen, wie vergiftet das Klima in Ingolstadt war, als Marieluise Fleißer 1935 dorthin für immer zurückkehrte: Es begann jenes »Fegefeuer«, das schlimmer war, als Fleißer es in ihrem ersten Drama »Fegefeuer in Ingolstadt« vorweggenommen hatte.

Anmerkungen

Zitate aus den »Werken« und »Materialien« werden fortlaufend im Text mit den Siglen W und M nachgewiesen.

W = Marieluise Fleißer, 1972: Gesammelte Werke, Frankfurt/M. 3 Bde.
M = Materialien zu Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt/M. 1973

1 Vgl. dazu den Sammelband: Berlin — Provinz. Literarische Kontroversen um 1930. Bearbeitet von Jochen Meyer. Marbacher Magazin 35 (1985)
2 Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur. Berlin 1984
3 Zit. nach Berlin — Provinz, S. 91
4 Vgl. Peter Gay, 1970: Die Republik der Außenseiter. Frankfurt/M., und Bärbel Schrader/Jürgen Schebera (Hrsg.), 1987: Kunstmetropole Berlin 1918-1933. Berlin und Weimar
5 Zit. nach Berlin — Provinz, S. 91
6 Zit. nach Berlin — Provinz, S. 3

7 Zit. nach Berlin — Provinz, S. 3
8 Zit. nach Berlin — Provinz, S. 4
9 Vgl. Berlin — Provinz, S. 32-33
10 ebd., S. 70
11 Vgl. Inge Jens, 1971: Dichter zwischen rechts und links. Die Geschichte der Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste dargestellt nach den Dokumenten. München
12 Erhard Schütz und Jochen Vogt (Hrsg.), 1986: Der Scheinwerfer. Ein Forum der Neuen Sachlichkeit 1927-1933. Essen (Ruhrland-Dokumente Bd. 2)
13 Zit. nach Klappentext der Neuausgabe: Der Scheinwerfer
14 Zit. nach Berlin — Provinz, S. 93
15 Marlis Gerhardt, 1986: Stimmen und Rhythmen. Weibliche Ästhetik und Avantgarde. Darmstadt und Neuwied, S. 10-11. Dieses bei Gerhardt angesprochene Problem der »männlichen« Avantgarde fehlt in dem ansonsten interessanten Buch von Peter Bürger, 1974: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M. und wird auch nicht thematisiert bei Karin Hirdina, 1986: Der Kunstbegriff der Avantgarde. In: Weimarer Beiträge 9, S. 1460-1485
16 Siehe Hans Egon Holthusen, 1966: Kunst und Revolution. In: Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee. München, S. 9
17 Julia Kristeva, 1978: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt/M.
18 Vgl. dazu Xavière Gauthier, 1980: Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit. Berlin
19 Vgl. Heide Soltau, 1984: Trennungs-Spuren. Frauenliteratur der zwanziger Jahre. Frankfurt/M. (Dort auch ein Abschnitt über Fleißer); Peter Beicken, 1983: Weiblicher Pionier. Marieluise Fleißer — oder zur Situation schreibender Frauen in der Weimarer Zeit. In: Die Horen 132, S. 45-61
20 Kurt Sontheimer, 1974: Weimar — ein deutsches Kaleidoskop. In: Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik. Hrsg. von Wolfgang Rothe. Stuttgart, S. 9-18
21 Anne Stürzer, 1987: Dramatikerinnen der Weimarer Republik. Hamburg (Magisterarbeit)
22 Vgl. dazu den schönen Katalog von Lea Vergine (Hrsg.), 1980: L'Altra metà dell' Avanguardia 1910-1949. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardia steriche. Mailand
23 Symptomatisch ist hier der Verriß von Elisabeth Endres in der »Zeit«, den die Verf. später freilich mit Bedauern zurückgenommen hat. Vgl. Materialien, S. 323-327
24 Außer in der »Avantgarde«-Erzählung (W III, S. 117-168) ist die Beziehung zu Brecht in folgenden Texten Thema: Der Tiefseefisch (1929/30) (W I, S. 289-356); Zwei Premieren (1948) (M, S. 195-215); Gespräche mit Marieluise Fleißer (1963-71) (M, S. 341-350); Frühe Begegnung (1966) (W II, S. 297-308); Der frühe Brecht (1966) (M, S. 153-157); Aus der Augustenstraße (1971) (W II, S. 309-314); Autobiographie (1972) (M, S. 414ff). Siehe auch Michael Töteberg, 1979: Abhängigkeit und Förderung. Marieluise Fleißers Beziehung zu Bertolt Brecht. In: Text und Kritik 64: Marieluise Fleißer. München, S. 74-87
25 Dieses Zitat hat Gisela von Wysocki als Motto für ihr Buch genommen. Gisela von Wysocki, 1980: Die Fröste der Freiheit. Frankfurt/M. Der Beitrag über Fleißer steht unter dem Titel: Die Magie der Großstadt, S. 8-22

26 Zit. nach Helmut F. Pfanner, 1974: Die »Provinzliteratur« der zwanziger Jahre. In: Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik. Stuttgart, S. 251

27 Brief vom 14.12.1973, zit. nach Moray McGowan, 1987: Marieluise Fleißer. München, S. 38. In dieser sorgfältigen Einführung in das Leben und Werk findet sich ein Verzeichnis der wichtigsten neuen Literatur über Fleißer. Unverzichtbar wegen der Quellen ist nach wie vor Sissi Tax, 1984: Marieluise Fleißer. Schreiben, Überleben. Ein biographischer Versuch. Frankfurt/M. Die Briefe finden sich dort S. 151-332

28 Virginia Woolf: Ein Zimmer für sich allein. Frankfurt/M. 1981, S. 184

29 Dem Zusammenhang von Frauenbild und Patriarchalismus einerseits und Mimesis und Emanzipation andererseits geht Susan Cocalis in zwei Aufsätzen nach: Susan L. Cocalis, 1979: »Weib ist Weib«. Mimetische Darstellung contra emanzipatorische Tendenz in den Dramen Marieluise Fleißers. In: Die Frau als Heldin und Autorin. Bern und München, S. 201-210; dies.: Weib ohne Wirklichkeit, Welt ohne Weiblichkeit. Zum Selbst-, Frauen- und Gesellschaftsbild im Frühwerk Marieluise Fleißers. In: Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhundert. Hrsg. von Irmela v.d. Lühe. Berlin, S. 64-85

30 Der Rezensent spielt auf eine Äußerung Brechts an, die dieser im Programmheft zu den »Pionieren« gemacht hat. Vgl. Materialien, S. 62

31 Der Prozeß ist dokumentiert in den Materialien, S. 117ff.