

ANTARES ANTARES Letras Humanidades

„Berlin aus der Landschaft gesehen“. Überlegungen zur Kulturpoetik des Regionalen in der Weimarer Republik*

„Berlin viewed from the landscape“. Reflections on the cultural poetics of regionalism in the Weimar Republic

*Andreas Kramer***

Zusammenfassung

Der Aufsatz unternimmt den Versuch, die Bedeutung des Regionalismus in der Weimarer Republik jenseits der bekannten Antinomie von Metropole und Provinz, progressiver Moderne und konservativer Antimoderne zu bestimmen. Von einem kulturpoetischen Ansatz ausgehend wird am Beispiel von Texten von Leonhard Frank, Marieluise Fleißer, Else Lasker-Schüler und Ernst Bloch untersucht, wie ländliche Räume als kulturelle Topographien gestaltet werden, in denen sich widersprüchliche Erfahrungen der Moderne spiegeln. Die Kulturpoetik des Regionalen, die hier sichtbar wird, bildet damit einen Austauschdiskurs zwischen gegensätzlichen ästhetischen, sozialen und politischen Positionen, die die Weimarer Republik kennzeichnen.

Stichwörter

Regionalismus; Kulturpoetik des Regionalen; kulturelle Topographie; Weimarer Republik

Abstract

The essay attempts to determine the significance of regionalism in the Weimar Republic by going beyond the familiar antinomy of metropolis and province, of progressive modernism and conservative anti-modernism. Drawing on concepts of a cultural poetics, the essay looks at writings by Leonhard Frank, Marieluise Fleißer, Else Lasker-Schüler and Ernst Bloch to examine how regional space is turned into a cultural topography that enables the writers to reflect quite contradictory experience of modernity. The cultural poetics of regionalism may be understood as a kind of discursive exchange between conflicting aesthetic, social and political ideas that are so characteristic of Weimar culture.

Keywords

Regionalism; cultural poetics of regionalism; cultural topography; Weimar Republic

* Gastbeitrag.

** Dr. Andreas Kramer unterrichtet Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft am Goldsmiths College, University of London. Nach der Promotion 1991 war er drei Jahre lang DAAD-Lektor an der University of Oxford. Arbeitsschwerpunkte: deutsche Literatur der Moderne; Avantgarden im europäischen Kontext; Literatur und Film. Buchveröffentlichungen (u.a.): Regionalismus und Moderne. Studien zur deutschen Literatur 1900-1933 (Berlin 2006); Die endlose Ausdehnung von Zelluloid. 100 Jahre Film und Kino im Gedicht (hg. m. Jan Röhnert, Dresden 2009), Carl Einstein und die europäischen Avantgarden (hg. m. Nicola Creighton, Berlin / New York 2012).

1.

Am 19. November 1926 schrieb der Jenaer Verleger Eugen Diederichs an den Berliner Germanisten Julius Petersen die folgenden Zeilen: “Sehr geehrter Herr Professor! Ich werde von zwei namhaften Vertretern niederdeutschen Schrifttums aufgefordert, den gewählten Mitgliedern der Dichterakademie klar zu machen, daß merkwürdigerweise Niedersachsen in der Akademie gar nicht vertreten sind, während doch Hamburg und die anderen niedersächsischen Städte gar nicht so weit von Berlin abliegen. Vielleicht kommt gerade das zukünftige Heil Deutschlands aus Niedersachsen, wer weiß es?”¹ Mit der “Dichterakademie” ist die soeben neu gegründete Sektion Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste gemeint, und der Briefempfänger, Julius Petersen, war vom preußischen Kultusminister zum Vertreter der Sektion Dichtkunst im Senat der Akademie der Künste ernannt worden.

Aus Diederichs’ Intervention spricht der Argwohn der Provinz gegenüber Berlin, das im Prozess der Modernisierung seit dem späten 19. Jahrhundert nicht nur zur politischen Hauptstadt, sondern auch zum dominanten kulturellen Zentrum geworden war. Der Argwohn des Jenaer Verlegers ist ein fernes Echo der Parole ‘Los von Berlin!’, mit der die antimoderne Heimatkunstbewegung seit Beginn des 20. Jahrhunderts zivilisationskritische und speziell großstadtfeindliche Positionen propagiert hatte. Die Parole geht auf Friedrich Lienhard zurück, der sie 1900 zum Titel eines polemischen Aufsatzes machte, in dem er sich gegen die Vorherrschaft des Naturalismus mit seiner vermeintlichen Fixierung auf die sozialen Probleme der Großstadt aussprach. Angeführt von Lienhard, der übrigens von Diederichs verlegt wurde, wandte sich die Heimatkunstbewegung in idealisierender Weise dem einfachen bzw. unverdorbenen Leben auf dem Lande zu. Diese Idealisierung vormoderner Lebensformen, die wie in Gustav Frenssens Bestseller *Jörn Uhl* (1901) auffallend häufig in deutschen Grenzregionen angesiedelt ist, hatte im Kontext der Jahrhundertwende zwei wichtige Funktionen. Sie sollte einerseits dezentralisieren, d.h. auf die Vielfalt und den Reichtum deutscher Landschaft und regionaler Lebensformen abseits der großstädtischen Industriezentren aufmerksam machen, andererseits aber auch zentralisieren, d.h. den nationalen Zusammenhalt fördern, die kulturelle Identität stärken und gegen den verderblichen Einfluss ausländischer Ästhetiken und Ideologien immunisieren. In den 1920er Jahren begann Diederichs dann auch, nationalistische

¹ Zit. in *Berlin – Provinz. Literarische Kontroversen um 1930*, bearb. v. Jochen Meyer, Marbacher Magazin 35/1985, S. 57.

Kriegs- und Heimkehrerromane zu verlegen, u.a. der beiden norddeutschen Autoren Hans Friedrich Blunck und Edwin Ernst Dwinger. (Als gewiefter Geschäftsmann legt Diederichs seinem Brief an Petersen einen Verlagsprospekt bei.) Mit seinem Verlagsprogramm in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts steht Diederichs exemplarisch für eine bestimmte Form der ‚provinziellen Moderne‘ stehen, deren Ziel die konservative Restaurierung der deutschen Kultur ist. In seiner Konzeptualisierung verfolgte Diederichs deutlich antizentralistische, antimodernistische Gedanken, wobei das ‚Heil Deutschlands‘, wie es im Brief heißt, aus den Kräften der Provinz kommen sollte.²

Die Spannung zwischen Berlin und Provinz kennzeichnete auch die soeben ins Leben gerufene Sektion Dichtkunst an der Preußischen Akademie mit Sitz in Berlin. Sie hatte staatlicherseits den schwierigen Auftrag, die deutschsprachige Gegenwartsliteratur in der altherwürdigen Akademie zu repräsentieren und dabei ein Gleichgewicht zwischen Berliner und nicht-Berliner Autoren zu finden, was einige Kommentatoren zu der Vermutung veranlasste, es handle sich hier um den heimlichen Versuch, die Provinzalliteratur durch eine Reichs-Zentralakademie zu majorisieren. Für dieses Ineinander von preußischen und deutschen Angelegenheiten stehen schon von die drei Gründungsmitglieder, zu denen neben dem Berliner Ludwig Fulda der norddeutsche Wahlbayer Thomas Mann und der Schlesier Hermann Stehr gehörten (letzterer wurde nach der Absage Stefan Georges ernannt). Dieses in ästhetischer Hinsicht eher der Tradition zugeneigte Triumvirat vertrat ein breites Spektrum der Schriftstellerrollen der Zeit, vom geistesaristokratischen Dichturfürsten bis republikanisch engagierten Schriftsteller, aber eben bei weitem nicht das ganze, und es tat dies schon gar nicht auf der Grundlage einer Parität der deutschen Länder und Provinzen.

Denn der unmittelbare Anlass für Diederichs’ briefliche Intervention war die Zuwahl von 24 weiteren Autoren, nämlich sechs Berlinern (Georg Kaiser, Oskar Loerke u.a.) und 18 Schriftstellern, die die weiteren Regionen des deutschen Sprach- und Kulturraumes repräsentierten, z.B. der in der Schweiz lebende Schwabe Hermann Hesse, der Elsässer René Schickele, der mit französischem Pass im Schwarzwald lebte, der Wiener Autor Arthur Schnitzler und der aus Prag gebürtige Franz Werfel, wobei eben, was Diederichs nicht entgangen war, Niedersachsen und der niederdeutsche

² Vgl. die Aufsätze von Ulf Diederichs, Jena und Weimar als verlegerisches Programm. Über die Anfänge des Eugen Diederichs Verlages in Jena, in: *Zwischen Konvention und Avantgarde. Doppelstadt Jena – Weimar*, hg. v. Jürgen John u. Volker Wahl, Weimar u. Köln 1995, S. 51-80.

Sprachraum übergangen worden waren. Weitaus folgenreicher wurde diese erste Zuwahl jedoch dadurch, dass auffallend viele der nicht-Berliner Autoren, wie z.B. der Rheinländer Wilhelm Schäfer und der aus dem böhmischen Grenzland stammende Erwin Guido Kolbenheyer, nationalkonservativ bzw. nationalistisch eingestellt waren. Mit seiner rhetorischen Frage nach dem 'Heil Deutschlands' signalisiert Diederichs also einerseits, dass er den kulturnationalen Anspruch der preußischen Akademiesektion durchaus anerkennt, andererseits jedoch, dass er das pedantische Beharren auf dem Provinzproporz vielleicht selber nicht ganz ernst nimmt.

Was in Diederichs' Brief Ende 1926 wie ein leicht ironischer Vorwurf klingt, wurde bald darauf zu einer Kontroverse, die den Rahmen einer zivilisierten Streitkultur sprengte. Die Gegenüberstellung von Berlin und Provinz, Stadt und Land spitzte sich unter den konzertierten Attacken der völkischen Rechten zu einer politischen und ideologischen Kontroverse zu. Nationalkonservative Autoren und Publizisten, unter ihnen der einflußreiche Wilhelm Stapel, Will Vesper und auch Wilhelm Schäfer, forderten um 1930 lautstark den "Aufstand der Landschaft gegen Berlin", was im Diskurs der Zeit stets weitere Gegensatzpaare wie Tradition und Moderne, Dichtung und (Asphalt-)Literatur, Kultur und Zivilisation, Deutschtum und Internationalismus usw. mit codiert.³ Mit dieser Entgegensetzung ließen sich die Berliner Autoren als wurzellose vereinzelte Moderne, als jüdisch-bolschewistische Asphaltliteraten usw. diffamieren, während die Dichter der Provinz vermeintlich aus den lebendigen Kräften der landschaftlichen Scholle und der Gemeinschaft ihrer ‚deutschen‘ Bewohner schöpften. Anfang 1930 traten Schäfer und Kolbenheyer, die Wortführer des völkischen Flügels, unter öffentlichem Protest aus der Akademiesektion aus, weil angeblich die Berliner Autoren die Führung an sich reißen wollten. Alfred Döblin, gegen dessen Zuwahl sich Schäfer und seine Kollegen vom Lande 1928 lautstark zur Wehr gesetzt hatten, reagierte auf diese Aktion mit einem Artikel in der *Vossischen Zeitung*, in der er die Haltung von Schäfer & Co. als "Provinzialismus, Heimatkunst, Kunst der Scholle, des sehr platten Landes" bezeichnete⁴; diesem dumpfen Antimodernismus setzte Döblin

³ S. auch Dirk Oschmann, „Aufstand der Landschaft gegen Berlin“. Zur geistigen Topographie am Ende der Weimarer Republik, in: *Provinz und Metropole. Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur*, hg. v. Dieter Burdorf u. Stefan Matuschek, Heidelberg 2009, S. 295-307.

⁴ Alfred Döblin, Bilanz der "Dichterakademie", in: *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Kleine Schriften III, hg. v. Anthony W. Riley, Düsseldorf u. Zürich 1999, S. 237-245, hier S. 241. Vgl. umfassend: Inge Jens, *Dichter zwischen rechts und links. Die Geschichte der Sektion Dichtkunst an der Preußischen Akademie der Künste, dargestellt nach ihren Dokumenten*, Leipzig 2. Aufl. 1994, und *Berlin – Provinz*, bearb. v. Jochen Meyer, a.a.O., S. 47-86.

die geistige und intellektuelle Verpflichtung der Akademie auf Freiheit und Demokratie entgegen, worin ihm die Mehrheit der verbliebenen Mitglieder unter dem Vorsitz Heinrichs Mann dann auch bis Anfang 1933 folgte. Das 'Heil Deutschlands' kam bekanntermaßen nicht aus Niedersachsen (oder doch nur indirekt, denkt man die Regierungsbeteiligung der Nationalsozialisten im Freistaat Braunschweig seit 1930, die für die Einbürgerung Hitlers zum deutschen Staatsbürger verantwortlich ist). Nach der Abschaffung der Kulturhoheit der Länder im März 1933 wurde auch die Dichterkademie gleichgeschaltet, wobei eine Reihe ihrer nationalkonservativen und völkischen Mitglieder gegenüber den neuen politischen Machthabern vorauseilenden Gehorsam zeigten.

2.

Diederichs' Intervention und die weitere Geschichte der preußischen Dichterkademie wirft ein Schlaglicht auf die Rolle des Regionalen im intellektuellen und literarischen Leben der Weimarer Republik. Mit dem Begriff 'Regionalismus' wird üblicherweise eine landschaftliche oder ländlich geprägte Eigenart bezeichnet, die sich oft in historisch gewachsenen Strukturen und Lebensformen ausdrücken kann. Im Zeitalter der modernen Nationalstaaten, also im Falle Deutschlands seit dem späten 19. Jahrhundert, wird der Begriff dann oft zur Bezeichnung der je je spezifischen kulturellen Identität subnationaler Territorien und ihrer Bewohner herangezogen. In solchen Fällen dient der Begriff in der Regel dazu, diese regionale Identität gegenüber den übergreifenden Prozessen der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Zentralisierung zu bewahren - oder aber diese Identität erst herzustellen, so dass man durchaus von einer Erfindung des Regionalen im 19. Jahrhundert sprechen kann. Dass Idee und Begriff des Regionalen im Zeitalter der Industrialisierung und der modernen Nationalismus aufkamen, ist kaum ein Zufall; die Hinwendung zum Ländlich-Landschaftlichen lässt sich als Reaktion auf den tiefgreifenden sozialen Umbruch verstehen, der durch Urbanisierung und Wanderungsbewegungen vom Land in die Stadt hervorgerufen wurde. In der Erfindung der Regionen in den europäischen Gesellschaften späten 19. Jahrhunderts kann man auch eine politische Reaktion auf die zunehmende Zentralisierung moderner Nationalstaaten und Gesellschaften sehen.

Die Debatten um den jeweiligen Status von Berlin und Provinz markieren, wie oben angedeutet, am Ende der Weimarer Republik ein breiteres Konfliktfeld, in dem sich zunehmend polarisierte politische und ästhetische Haltungen um die Moderne und

die kulturelle Identität Deutschlands offenbaren, ehe der Antimodernismus 1933 zur offiziellen Kulturpolitik wird. Obwohl der Begriff des Regionalen in diesen Debatten selten verwendet wird und von Wörtern wie Provinz, Landschaft, Deutschtum usw. vertreten wird, ergibt sich aus diesem Verlauf und dieser Geschichte ein sachliches Problem für den wissenschaftlichen Umgang mit den kulturellen Formen des 'Regionalismus'. Bestätigt wird die enge Verbindung von Regionalität und Antimodernität durch die Beobachtung, dass viele der Regionalisten unter den Akademiemitgliedern nicht nur politisch, sondern auch ästhetisch konservativ waren und sich damit vom Hauptstrom der literarischen Moderne absonderten. Mit ihrer Untersuchung zur 'Militanten Pastorale' hat Ulrike Haß die literarische und kulturpolitische Mächtigkeit dieser Antimoderne im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts klar belegt.⁵ Auch die Germanistik wies nach der Formierung des ersten deutschen Nationalstaats auf die regionalisierende Rolle der Landschaften und Territorien für die Herausbildung einer vielfach differenzierten Kulturnation hin. In Erich Schmidts Konzeption einer deutschen Literaturgeschichte (1880) spielen sich literarische Entwicklungen in engem Zusammenhang mit Natur und Umwelt ab; demzufolge sollten Kategorien wie Landschaft und Geographie, der Mentalität der einzelnen Volksstämme eine ganz besondere Rolle bei der Beschreibung solcher Entwicklungen einnehmen. August Sauer und sein Schüler Josef Nadler bauten diese regionalistischen Konzepte aus, wobei Nadlers landschaftsorientierter Ansatz zunehmend mit Begriffen wie 'Stamm' und 'Blut' deterministisch kurzgeschlossen wird, so dass er sich leicht für die nationalsozialistische Ideologie zurüsten ließ. Mit der sachlichen Problematik eng verbunden ist also auch eine forschungsgeschichtliche Problematik. Nachdem das Forschungsfeld 'literarischer Regionalismus' in der Germanistik nach 1945 lange Zeit nahezu vollständig tabuisiert war, haben erst Norbert Mecklenburgs Untersuchungen in den 1980er Jahren zu neuen literatur- und kulturhistorischen Einsichten geführt.⁶ Erst langsam beginnt sich die Einsicht durchzusetzen, dass es sinnvoll ist, die literarische Moderne ebenso wie die moderne Literatur sich nicht nur unter großstädtischer, sondern auch unter regionalistischer Perspektive zu betrachten.⁷

⁵ Ulrike Haß, *Militante Pastorale. Zur Literatur der antimodernen Bewegungen*, München 1993. Vgl. auch dies., „Aufstand der Landschaft gegen Berlin“, in: *Literatur der Weimarer Republik 1918-1933*, hg. v. Bernhard Weyergraf, München 1995, S. 340-370.

⁶ Norbert Mecklenburg, *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*, Königstein/Ts. 1982.

⁷ Vgl. z. B. Helmuth Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München 2004, S. 53-64, und Verf., *Regionalismus und Moderne. Studien zur deutschen Literatur 1900-1933*, Berlin 2006.

Doch mit welchem Ansatz lässt sich das ‚Regionale‘ in der deutschsprachigen Literatur der Moderne bestimmen? Es kann sicher nicht darum gehen, in der Regionalliteratur der konservativen und völkischen Autoren nach Anzeichen literarischer Modernität oder ästhetischer Innovation zu suchen. Das umgekehrte Verfahren, nämlich in den Werken der kanonisierten Autoren der Moderne (sagen wir, von Rilke und Thomas Mann über die Expressionisten bis hin zur Literatur der Neuen Sachlichkeit) nach regionalen Elementen zu suchen, kann dagegen dazu beitragen, auf die Präsenz und Bedeutung des Regionalen in der deutschen Literatur der Moderne aufmerksam zu machen. Allerdings lässt sich nicht leugnen, dass auch eine revisionistische Literaturgeschichte sich im Ansatz der alten Antinomie von Stadt und Land, von Moderne und Regionalem verdankt, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen. Dieses Handikap lässt sich vermeiden, wenn man von einem komplexeren Modell der literarischen Moderne, das die allzu schematische Einteilung in eine ästhetisch wie politisch progressive ‚Großstadtliteratur‘ auf der einen Seite und eine ästhetisch wie politisch regressive bzw. reaktionäre Regionalliteratur auf der anderen Seite verfeinert. Ein anspruchsvolleres Modell, das etwa den neueren Einsichten des New Historicism und seiner Lektüremodelle verpflichtet ist, begreift Texte immer schon als eine Art ‚culture in action‘, die nicht allein oder primär Realität abbilden, sondern in auf vielfach dynamische Weise, diachron und synchron, in ein Gewebe soziokultureller und ästhetischer Intertexte und Diskurse eingebettet sind. Von moderner Literatur wird man weiterhin annehmen können, dass sie den widersprüchlichen, ungleichen und ungleichzeitigen Prozess der Modernisierung in ihre Texte und Texturen aufnimmt, dass sie also häufig ein komplexes, manchmal paradoxes Neben- und Gegeneinander unterschiedlicher Positionen aufweist, aus der sich die spezifische Kulturpoetik dieser Texte ergibt.

Die Frage nach Formen der Kulturpoetik des Regionalen in der anspruchsvollen Literatur der Weimarer Republik, die uns hier beschäftigt, trägt dem literarhistorischen Faktum Rechnung, dass die Provinz von modernen Autoren entdeckt wird und in einer beeindruckenden Reihe von kritischen Provinzromanen resultiert; die wohl bekanntesten dieser Provinzromane der Weimarer Zeit sind Lion Feuchtwangers Zeitroman *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz* (1930), der vom politischen Konkurrenzkampf und der Entstehung antirepublikanischer und nationalsozialistischer Mentalität in der bayrischen Provinz handelt, wo antipreußischer Separatismus mit einem bodenständigen Katholizismus einhergeht, und Hans Falladas *Bauern, Bonzen*

und Bomben (1929), der die gegenseitige Abhängigkeit von Presse und Provinzpolitik und die systematische Ausschaltung von republikanischer und liberaler Gesinnung schildert. Aber diese Romane, die aktuelle Probleme und Konflikte der ‚großen‘ Politik in den kleinen ländlichen Raum projizieren, folgen nach wie vor den Normen des mimetischen Realismus und beziehen sich eindeutig auf einen bestimmten soziokulturellen Kontext. In Abgrenzung hiervon zeichnen sich ‚moderne‘ Romane oft dadurch aus, dass sie ihre eigene formale Konstruktion und die ästhetischen Verfahren hervorheben und zugleich die Beziehung zwischen literarischer Form und kulturell-sozialem Kontext reflektieren. Die folgenden Ausführungen suchen diese Kulturpoetik des Regionalen in der Weimarer Republik dadurch zu bestimmen, dass sie in ausgewählten Texten dieser doppelten Reflexion nachspüren und den Verfahren, Topoi und Diskurse des Regionalen nachgehen. Moderne Literatur, so lautet die These, inszeniert den Regionalismus in einer Weise, die den übergreifenden, übergeordneten Diskurs mit seiner antinomischen Spannung nicht fortschreibt, sondern die es ermöglicht, den modus operandi kritisch dieses Diskurses zu befragen. Dieser übergreifende Diskurs ist sicherlich bestimmt von der großen Leitdifferenz Stadt/Land, oder Großstadt/Provinz, aber mein Vorschlag läuft darauf hinaus, dass die Kulturpoetik des modernen Regionalismus auch andere Figuren und Zuschreibungen kultureller Identität destabilisiert.

3.

Mein erstes Beispiel für die moderne Inszenierung des Regionalismus ist Leonhard Franks Roman *Das Ochsenfurter Männerquartett* (1927), der sich mit den Folgen von Inflation und Wirtschaftskrise in der Provinz befasst. Der Roman ist in und um Würzburg, einer katholisch geprägten Residenz- und Universitätsstadt am oberen Main, angesiedelt, die auch die Geburtsstadt des Autors ist.⁸ Der Text zeichnet sich durch eine fast durchgehende monoperspektivische Erzählweise aus, nimmt aber zugleich eine Reihe abrupter Schnitte und Szenenwechsel vor, die zuweilen auch Simultanität suggerieren sollen, und macht mit diesen Verfahren die vorgeblich ‚realistische‘ Wirklichkeit als fingierte erkennbar. Franks Zeit- und Regionalroman erzählt die Geschichte von fünf Männern mittleren Alters, die sich von Kindheit an kennen; auf Grund von Inflation und von Wirtschaftskrise haben sie ihre traditionelle

⁸ Vgl. die Dokumentation von Hans Steidle, *Der Dichter und seine Vaterstadt. Ludwig Frank und Würzburg 1882-1932*, Würzburg 2007.

Lebensgrundlage (als Handwerker, als kleine Angestellte oder als Gastwirt) verloren, die ihnen von ihren Familien vorgegeben und von der Stadtgemeinschaft bis dato so gut wie garantiert war. Die gesellschaftliche Moderne wird hier in ihren negativen Auswirkungen auf traditionelle Männerrollen gezeigt; zwar gestaltet Frank eine Reihe regionalistischer Genreszenen, doch die mit der Stadt verbundenen Werte wie Gemeinschaft, Kameradschaft und Heimatliebe haben für die Figuren angesichts ihrer krisenhaften Lage und Orientierungslosigkeit kaum noch Gültigkeit. Die Figuren hatte Frank bereits in seinem Vorkriegsroman *Die Räuberbande* (1914) eingeführt, der übrigens von Theodor W. Adorno und Ernst Bloch bewundert wurde; hier waren die Figuren zu jugendlichen Provinzrebellentypen stilisiert worden, die sich gegen wilhelminische Autoritätsfiguren in Schule, Kirche und Stadt auflehnen und von der Flucht nach Amerika träumen, das sie sich als Wirklichkeit gewordene Karl-May-Fantasie vorstellen. Aus den Rebellen von einst sind in dem Krisenroman von 1927 nun aber verunsicherte und aus der Bahn geworfenen Kleinbürger geworden, die nach wie vor ihre geheimen nächtlichen Treffen auf dem Schlossberg beibehalten – einem oberhalb der Stadt gelegenen Ort des Rückzugs aus dem Sozialen, des Fantasieren und der Suche nach Alternativen, der aber auch als Sitz der ‚alten‘ Macht etwas vom Verlust männlicher Herrschaft bzw. Beherrschbarkeit der Wirklichkeit signalisiert.

Bei einem dieser Treffen beschließen sie, das titelgebende Gesangsquartett – samt Impresario – zu gründen, mit dem sie Konzerte und Vorstellungen in den Dörfern der Region geben, ohne jedoch Geld verdienen, da auch ihr Publikum arm ist. Der Roman stellt diesen Versuch der Krisenbewältigung als Scheinlösung heraus. Ein Mitglied des Quartetts wird sogar verhaftet, weil er des Mordes an dem jüdischen Pfandleiher verdächtigt wird, dem er sein hochverschuldetes Weinlokal überschreiben musste, und es gibt zahlreiche retardierende Elemente, bevor die Handlung mit dem erfolgreichen Auftritt im nahegelegenen Ochsenfurt zu kulminieren scheint. Aber die neugefundene Gruppenidentität ist nur von kurzer Dauer, und die einzelnen Männerfiguren sehen sich wieder auf ihren beschränkten Aktionsraum zurückgeworfen. Wenn sie aber doch wieder in ihre früheren Rollen zurückfinden und der Roman positiv endet, dann nur durch eine Reihe glücklicher und unvorhergesehener Umstände – z.B. die Ankunft einer reichen Tante aus Amerika, die ein kleines, aber ausreichendes Erbe hinterlässt; die vorteilhafte Heirat mit einer alleinstehenden Geschäftsfrau, die ausgerechnet ein Munitions- und Waffengeschäft besitzt; und den stichhaltigen Beweis,

dass es sich bei dem mutmaßlichen Mord um einen tragischen Unfall mit tödlichem Ausgang handelte.

Der Roman weist auch gewisse neusachliche Züge auf, v.a. in seiner Darstellung der jungen Generation, der Kinder des Männerquartetts. Die 16-jährige Hanna Lux z.B. ist nach Absolvierung ihrer Schulzeit arbeitslos, da es in der Stadt mehr Stenotypistinnen als Schreibmaschinen gibt. Der 19-jährige Sohn eines Gärtnereibesitzers, Thomas Kletterer (ebenso ein anspielungsreicher Name) spielt mit dem Gedanken, von der örtlichen Universität nach Berlin zu wechseln, um dort den Abschluss zu machen und dann nach Amerika auszuwandern. Der Schauplatz der Handlung wird auch in anderer Hinsicht international erweitert: Thomas wird konfrontiert mit einem Schweizer Anarchisten, der nun unter neuer Identität als Schneider in Würzburg lebt und ebenfalls kurzzeitig unter Mordverdacht steht; Thomas' Sachlichkeit steht im Gegensatz zur militanten Sozialromantik des Anarchisten, mit der Frank sich übrigens von seiner eigenen Weltanschauung im Schweizer Exil zu distanzieren scheint. Ein internationales Figurenpaar sind der Augenarzt Dr. Huf und seine Schwester, eine Schauspielerin, die mit ihrer Truppe in Würzburg Station macht. Ihre Rollen stehen also für erhöhte Sehschärfe einerseits und ästhetische Illusion andererseits, womit sie präzise dem ambivalenten Regionalismus des Romans entsprechen. Einerseits sind sie elegante Figuren, die die Rückständigkeit der behäbigen Würzburger Bevölkerung hervorheben; andererseits sind sie entwurzelte Figuren, die ein nomadenhaftes Leben in Europa ihrer argentinischen, großagrarischen Heimat vorziehen. Dr. Huf ist kurzzeitig auch Thomas' Rivale um die Gunst Hannas, und die simultan erzählte Schlusszene des Romans zeigt die Abreise des Arztes und seiner Schwester, während Thomas und Hanna auf einer abgelegenen Insel im Main ihre Liebe zueinander gestehen. Aber auch dieses Ende ist ambivalent, denn Thomas und Hanna setzen in ihrer Beziehung, ihren 'modernen' überregionalen Ambitionen zum Trotz, das provinzielle Leben fort und werden sogar (so suggeriert der Erzähler), in den soeben fertiggestellten Anbau des Elternhauses einziehen, der mit einem Teil der amerikanischen Erbschaft errichtet worden ist.

Frank geht es insgesamt wohl kaum darum, die unveränderliche Eigenart der Stadt oder ihrer Bewohner zu definieren, auch nicht darum, die Unmöglichkeit sozialer Veränderung zu beklagen, obwohl es des öfteren Hinweise auf die "ungeheuren

stummen“, stadtbeherrschenden Kirchtürme gibt.⁹ Der ehemalige Dadaist Richard Huelsenbeck, der Leonhard Frank im gemeinsamen Züricher Exil kennenlernte, geht in seiner Rezension des Buches in der *Weltbühne* sogar so weit zu behaupten, in diesem Roman stünden weniger die Menschen als die Landschaft, im Vordergrund.¹⁰ Wenn man unter Landschaft nicht nur die außerhalb der Stadt gelegene Natur, sondern auch die sozial markierten Räume in der Stadt und ihre enge Korrelation mit den Figuren versteht, dann wird deutlich, wie die verschiedenen Regionen der Stadt und ihrer Natur ästhetische Bedeutung gewinnen. So werden die Gassen und Hinterhöfe der engen, dunklen Altstadt am Fluss als verzauberte, verwunschene Orte bezeichnet, an einer Stelle gar als unterirdisches Bergwerk mit Gängen, Höhlen und Stollen verbildlicht, ein romantischer Topos, der soziale Prozesse in vermeintlich natürliche übersetzt.¹¹ Auch die verschiedenen Naturorte innerhalb und außerhalb der Stadt (Berg, Fluss und Maininsel) stehen immer wieder für die „geheimnisvolle Natur,“ wie es in am Ende des Romans in der Szene auf der Flussinsel heißt,¹² für die erste Natur also, die ein Schlaglicht auf die Gestalt der zweiten, der gesellschaftlichen Natur wirft. Die Lesbarkeit der Stadt, in den Großstadttexten der Moderne immer wieder zum Verfahren gemacht, wird bei Frank auf die regionale Landschaft erweitert, wie umgekehrt der Landschaftsregionalismus in eine tendenzielle Sozialkritik eingebracht wird. Die regionalistischen Topoi und Bilder, die Franks Roman immer wieder inszeniert, lassen sich somit als Elemente der sozialen und der formalen Konstruktion des Romans lesen. Die Kulturpoetik des Regionalen, die Franks Roman in dieser spezifischen Beziehung zwischen formaler Konstruktion und sozialem Kontext entwirft, bestünde demnach in folgendem: auf der Ebene der Figuren und Erzählers wird der Versuch unternommen, die negativen Effekte der Modernisierung (in diesem Fall: die Wirtschaftskrise in einer Provinzstadt) mit Hilfe naturmagischer bzw. mythisierender Bilder und Analogien zu erklären bzw. zu bewältigen; auf der formalen Ebene des Romans allerdings wird deutlich, dass ein solcher nostalgischer Regionalismus kein Ausweg oder Rückzug aus der gesellschaftlichen Moderne ist, sondern wie diese ambivalent ist.¹³

⁹ Leonhard Frank, *Das Ochsenfurter Männerquartett. Roman*, Leipzig 1927, S. 67. Vgl. auch den Beginn des Romans, S. 7f.

¹⁰ Richard Huelsenbeck, *Das Ochsenfurter Männerquartett*, in: *Die Weltbühne* 23 (1927), S. 984f.

¹¹ Frank, S. 69.

¹² Frank, S. 297.

¹³ Vgl. auch die Interpretation von Christian Schmeling, *Leonhard Frank und die Weimarer Zeit* (Frankfurt/M. 1989 S. 84-93).

4.

Um das Verhältnis von Regionalismus und sozialer Moderne geht es auch in Marieluise Fleißers Roman *Mehlreisende Frieda Geier* (1931), und wie bei Frank wird es an Hand einer spezifischen Topographie der Geschlechter dargestellt. Leben und Werk Fleißers sind von der Spannung zwischen Provinz und Metropole gekennzeichnet. In Ingolstadt geboren und aufgewachsen, ging sie zum Studium nach München, bevor sie dann den Schritt nach Berlin wagte und im Kreis um ihren bayrischen Kollegen Brecht verkehrte. In ihren Theaterstücken *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926) und *Pioniere in Ingolstadt* (1928) und auch ihren Erzählungen stellt sie provinzielles Leben auf eine Weise dar, die ihre Texte für die Berliner Avantgarde interessant machten. Walter Benjamin las Fleißers Geschichten als Belege dafür, „daß man in der Provinz Erfahrungen machen kann, die es mit dem großen Leben der Metropolen aufnehmen können“.¹⁴ Im Zusammenhang mit seiner Diagnose von der Krise des Erzählens ging es Benjamin vor allem um die literarische Gestaltung solcher Erfahrungen, wobei er notierte, dass Fleißer durch Perspektivierung und Sprachgestaltung (v.a. den „aufsässigen Dialekt“) „die Heimatkunst von innen heraus sprengt“.¹⁵

Fleißer schrieb ihren Roman im Herbst und Winter 1930, als die Kontroverse um den ‚Aufstand der Landschaft gegen Berlin‘ ihren Höhepunkt erreichte.¹⁶ Der Roman spielt in einer nicht genannten Garnisonsstadt an der Donau, die unschwer als Ingolstadt zu erkennen ist; mit dem Versailler Vertrag hat die Stadt ihre Lebensgrundlage verloren und daher, wie andere Regionen Deutschlands, mit hoher Arbeitslosigkeit und Dauerwirtschaftskrise zu kämpfen hat. Die Stadt, die „nicht leben und nicht sterben“ kann, wird durch den unaufhaltsamen, von außen hereindringenden Prozess der Modernisierung ‘abgeschnürt’, wie die Zentralmetapher des Romans immer wieder hervorhebt.¹⁷ Es gibt die mittelalterliche Altstadt, die mit ihren Kirchen, Schulen, Klöstern einzelne “Schutzinseln” der Tradition im Strom der Moderne darstellt,¹⁸ und es gibt neue Siedlungen für Arbeiter und Angestellte, die der Roman “Kolonien” nennt, womit er eine Parallele zwischen kapitalistischer Moderne und

¹⁴ Walter Benjamin, Echte Ingolstädter Originalnovellen, in: *Gesammelte Schriften* Bd. III, hg. v. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt/M. 1972, S. 189.

¹⁵ Ebd., S. 190.

¹⁶ Vgl. *Berlin – Provinz*, bearb. v. Jochen Meyer, v.a. S. 60ff.

¹⁷ Marieluise Fleißer, *Eine Zierde für den Verein. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen* [= leicht überarb. Version von *Mehlreisende Frieda Geier*, 1931], in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, hg. v. Günther Rühle, Frankfurt/M. 1972, S. 111.

¹⁸ Ebd., S. 108-112.

räumlicher Expansion nahelegt, die hier auf lokaler Ebene funktioniert.¹⁹ Eine der Kolonien heißt ausdrücklich “die Neue Welt”, und die mit Amerika verbundene Symbolik von Freiheit und Gleichberechtigung der Geschlechter wird im Roman gleich mehrfach thematisiert. Die Stadt ist zudem von ihrem Umland abgeschnitten, vormoderne Strukturen und Lebensweisen (Landwirtschaft, Wochenmärkte) werden durch das Eindringen der “Agenten der Industrie”,²⁰ der kapitalistischen Moderne obsolet, und das Umland wird den Städtern zum bloßen Ausflugsziel; das Wunschbild Land als Fluchtort funktionalisiert und damit erst recht von der Stadt abhängig.

Fleißer erzählt in knappen Episoden, wobei sie anders als Frank eine personale Erzählweise und erlebte Rede einsetzt, um die Auseinandersetzung mit den Folgen der Moderne direkt im Figurenbewusstsein zu verorten. Es gibt eine Erzählstimme, die sich jedoch zuweilen derart eng an die Figurenstimmen annähert, dass kaum eine Differenz zwischen Darstellung und Kritik erkennbar wird. Die formale Konstruktion des Romans, sein „seismographisches Erzählverfahren“²¹ ist dabei eng mit der sozialen Konstruktion verbunden. Die Fabel handelt von der scheiternden Beziehung der jungen Hauptfigur Frieda Geier, eine Neuen Frau, mit dem dominanten Gustl Amricht, dem Sohn einer alteingesessenen Familie von Händlern. Nach dem Absolvieren der Handelschule und mehrjähriger Erwerbstätigkeit in der “Fremde” ist Frieda in ihre Heimatstadt zurückgekehrt; ihr Beruf als selbstständige Mehltreisende im „Zwischenhandel“, die zwischen überregionalem Grossisten und lokalen Verbrauchern und Produzenten vermittelt, lässt sie die Härten des wirtschaftlichen Konkurrenzkampfes erfahren.²² Gustl dagegen, der “Sohn“ der „Vaterstadt“, gehört zum “Stamm”,²³ als Inhaber eines Tabakwarengeschäfts und kraftstrotzender Star des örtlichen Schwimmvereins ist er Kleinunternehmer und „Naturbursche“, dazu männlicher „Barbar“.²⁴

Der wirtschaftliche Wettbewerb ist im Roman eng mit dem Kampf der Geschlechter korreliert. Frieda widersetzt sich den Manipulationen Gustls, der sie in eine konventionelle Ehe drängen und für sein Tabakgeschäft einspannen will, was zu

¹⁹ Ebd., S. 31 u. 35.

²⁰ Ebd., S. 120.

²¹ Susanne Komfort-Hein, Physiognomie der Moderne zwischen Metropole und Provinz. Fleißers Roman *Eine Zierde für den Verein* im Kontext neusachlicher Diskurse, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 23 (1998), S. 48-65, hier S. 63.

²² Ebd., S. 81 u. 128.

²³ Ebd., S. 102 u. 70.

²⁴ Ebd., S. 128.

einer Eskalierung von emotionaler Abhängigkeit, Erpressung und Gewalt führt. Die Zuordnung von Moderne und Männlichkeit einerseits, und Provinz und Weiblichkeit andererseits, die man anhand von Fleißers Biographie oft an ihr Werk heranträgt, wird in diesem Roman unterlaufen. Die ‚Sprengkraft‘ von Fleißers Regionalroman, um Benjamins Diktum auf seine Kulturpoetik zu beziehen, besteht darin, dass die Provinz zu einem Extrem- und Musterfall der ungleichen sozialen Modernisierung wird und dass Regionalität zum wichtigsten literarisches Mittel wird, mit dem sich die Topographie des Wirtschafts- und Geschlechterkampfes darstellen lässt. Dafür einige Beispiele: Gustl entstammt zwar einer alteingesessenen Familie, die den örtlichen Tabakhandel monopolisiert; doch obwohl oder gerade weil er einen erfolgreiches Geschäft im Stadtzentrum hatte, wird er von seinen Eltern quasi enteignet und in ein Ladenlokal versetzt, das abseits des Zentrums liegt, in einem Mehrfamilienhaus untergebracht und vom Verkehr ‚abgeschnürt‘ ist. Friedas Nachname ‚Geier‘, der sie mit anderen Figuren der Weimarer Literatur wie Hesses Steppenwolf, Döblins Biberkopf und auch Hanna Lux aus Franks Roman verbindet, weist auf die dehumanisierenden Folgen des wirtschaftlichen Konkurrenzkampfs hin. Frieda wird nicht nur animalisiert, sondern auch entweiblicht. Ihre Eigenständigkeit wird durch ihren großstädtischen Kleidungshabitus hervorgehoben; Schnürstiefel, Ledermantel und Kurzhaarschnitt weisen auf eine Verleugnung weiblicher Natur hin. Friedas Erwerbstätigkeit als Mehlhändlerin stellt eine extreme Reduktion der stereotypen Rolle der weiblichen bzw. mütterlichen Ernährerin dar, und auch ihre Einnahmen aus ihrer Tätigkeit, mit denen sie die Privaterziehung ihrer jüngeren Schwester in der zentral gelegenen Klosterschule bezahlt, sind funktional auf die verkürzte Mutterrolle bezogen. Wie in Franks Würzburger Roman bekommt die Flusstopographie eine besondere Semantik: die Donau ist nicht blau, wie es das Klischee will, sondern grün; obwohl teilweise begradigt und kanalisiert, ist der Fluss nicht schiffbar und schnürt paradoxerweise die Stadt vom Umland ab. Dennoch weist die Donau (und es ist kein Zufall, dass sie grammatisch weiblichen Geschlechts ist) wilde, naturbelassene Stellen auf, vor allem in der vor der Stadt gelegenen Donauaue, wo Gustls und seine Kameraden mit Vorliebe trainieren, weibliche Natur beherrschen. Doch jede Donauromantik wird brutal unterlaufen: in der Donauaue unternimmt Frieda einen Selbstmordversuch; die Tatsache, dass ausgerechnet Gustl sie rettet, verstärkt lediglich

ihre Abhängigkeit von ihm.²⁵ Die Donau wird zum Ort weiblicher Schwäche und männlicher Stärke.

In dieser präzisen Geschlechtertopographie gibt es zwei weitere Orte, die Friedas Außenseitertum exemplarisch verorten. Friedas Warenlager und zugleich die Garage, in dem sie ihr Transportmittel, einen Opel Laubfrosch (ein weiterer Tierbezug) abstellt, befindet sich ausgerechnet auf dem Glacis, dem nach dem Abzug des Militärs redundanten Festungswall, und zwar in einer schwer zugänglichen Aushöhlung, deren roh gezimmerte Tür sich nur mühsam öffnen läßt und mit Nesseln und Dornen überwachsen ist.²⁶ Diesen Ort kann man als Allegorie des Versuchs weiblicher Eigenständigkeit in einem militärisch konnotierten Raum lesen, der zugleich schützt und abschnürt. Ein weiterer allegorischer Ort ist der nahezu verwilderte jüdische Friedhof in der Stadt. Frieda überrascht eine Gruppe junger Männer, die eine Grabstelle schänden, woraufhin diese Frieda zu vergewaltigen versuchen (die andere Bedeutung von 'schänden' als sexueller Übergriff wird hier inszeniert).²⁷ Frieda wird daraufhin aus dem Roman herausgeschrieben, denn laut Ansicht der Stadtbewohner war sie es, die den Überfall auf dem Friedhof provoziert hatte.

Das Ende des Romans zeigt (was in seiner regionalistischen Logik nur folgerichtig ist) einen männlichen Kampf um Raum. Gustl und seine Vereinskameraden nehmen es mit einer Gruppe auswärtiger Männer auf, die von dem arbeitslosen Maurer Paintner angeführt werden, dessen zufälliges Auftauchen am Tag zuvor Frieda vor der Vergewaltigung auf dem jüdischen Friedhof bewahrte. Diese Transgression wird nun auf Paintner und seine Gruppe zurück projiziert; in der Semantik des Romans werden die 'fremden' Dörfler mit Frauen und Juden korreliert. Gustl hatte einen Schwimmwettkampf organisiert, doch die von ihm errichteten Absperrungen, die die Zuschauer direkt zum Eingang und zur Kasse lenken sollen, erweisen sich als unzureichend. Zwar steht Paintner als Ersatzopfer für Frieda, doch die Massenschlägerei der städtischen Schwimmer und der Dörfler führt zur anschließenden Versöhnung der Gegner beim Trinkgelage, das man als protofaschistisches Männerritual lesen kann.²⁸

In diesem modernen Provinzroman wird lokaler und regionaler Raum genau differenziert und mit einer Topographie der Geschlechter verbunden. Dabei wird eine Beziehung zwischen der formalen, erzählerischen Konstruktion und sozialem Kontext

²⁵ Vgl. ebd., S. 30-32 und 139-145.

²⁶ Ebd., S. 33.

²⁷ Ebd., S. 179-183.

²⁸ Ebd., S. 199-203.

(Weltwirtschaftskrise, Überlebensversuch einer ‚Neuen Frau‘ in der Provinz) sichtbar. Laut Komfort-Hein steht der „Geschlechterkonflikt“ in diesem Roman „in auffälliger Weise quer zur urban-provinziellen Trennungslinie“, wie sie von liberalen wie konservativen Autoren mit unterschiedlichen Vorzeichen gezogen wird, wobei die oben angesprochene Korrelation von Männlichkeit und Moderne bzw. Weiblichkeit und Provinz außer Kraft gesetzt wird; auf diese Weise gelinge es Fleißer, „letztlich die Diskursivierungen von Metropole und Provinz im zeitgenössischen Kontext frei [zu legen], indem sie diese nicht einfach fortschreiben und auch auf eine Austreibung des Anderen verzichten, derer sich die kontroversen Diskurse um den Modernisierungsprozeß jeweils bedienen.“²⁹ In diesem Sinne lässt sich Fleißers Roman als Ausdruck einer Kulturpoetik des Regionalen lesen, die bestimmte Erfahrungen der Modernisierung in der Provinz darstellt, ohne diese mit Hilfe der üblichen Topois (Landschaft, Weiblichkeit) zu sentimentalisieren.

5.

Weibliches Außenseitertum kennzeichnet ebenso das Werk von Else Lasker-Schüler. Aber die Autorin bezieht auch aus ihrer deutsch-jüdischen Identität Impulse für einen modernen Regionalismus. Die gebürtige Rheinländerin, die seit der Jahrhundertwende in Berlin lebt und schreibt, macht das Café und das Hotel zur Ersatzheimat; in ihren Texten jedoch platziert sich die Autorin immer wieder in ganz anderen, exotischen Räumen und nimmt eine ganze Reihe männlicher wie weiblicher Masken an (Jussuf von Theben, Timo von Bagdad), um herkömmliche Identitätskonzepte zu destabilisieren. In den 20er Jahren wendet sich Lasker-Schüler von ihren fingierten orientalischen Genealogien ab und ihrer deutsch-jüdischen Familiengeschichte zu, wobei die in Elberfeld verbrachte Kindheit und die Herkunft ihrer Familie aus dem westfälischen Landjudentum im Vordergrund stehen. Aber diese Sicht von Berlin auf die Landschaft geschieht in einer Weise, in der die zeitliche und räumliche Distanz zu ihrer regionalen Heimat (ebensowie wie die zur mythischen Welt des Nahen Ostens) immer wieder als Exil, als Abwesenheit von Heimat konstruiert wird. Für ihr Schauspiel *Arthur Aronymus und seine Väter* erhielt die Autorin 1932 den Kleistpreis mit der Begründung, hier (ebenso wie *Die Wupper*) sei eine in „tiefer Verbundenheit zur Heimat geschaut

²⁹ Komfort-Hein, S. 56 und 50.

Menschenwelt“ gestaltet.³⁰ Der Preis ging zu gleichen Teilen an den österreichischen Heimatdichter Richard Billinger für dessen Drama *Rauhnacht* (1931), das lokales Brauchtum und katholische Frömmigkeit mit heidnisch-primitivistischen Motiven verbindet. Mit seiner militanten Parteinahme für Heimat und Bauerntum griff Billinger der Blut-und-Boden-Ideologie vor. In der Preisverleihung an zwei so diametral entgegengesetzte Autoren zeigt sich auch der Versuch, Lasker-Schüler als deutsche Dichterin zu vereinnahmen; und wenn sich diese Vereinnahmung vordergründig am Heimatthema orientiert, dann ist das seit der Heimatkunstbewegung propagierte Vorurteil, die jüdischen Dichter seien in der anonymen Großstadt beheimatet und schrieben intellektualistische, naturferne Literatur nur notdürftig kaschiert.

In der 1932 veröffentlichten Prosaversion *Arthur Aronymus. Die Geschichte meines Vaters* wird die weibliche Perspektive nur vordergründig mit einer männlichen verschmolzen; der Text ist aber historisch und erzählerisch mehrfach gebrochen und weist damit eine reflektierte formale Konstruktion auf. Wie das Theaterstück behandelt er ein authentisches historisches Ereignis (die von der katholischen Landbevölkerung begangenen antisemitischen Progrome im biedermeierlichen Westfalen und ihre Beendigung durch den Paderborner Bischof) und integriert dieses halbauthentisch in die eigene Familiengeschichte. In der Gestaltung einer ländlichen Welt, dem Gebrauch des westfälischen Dialekts und der sperrigen jiddischen Syntax im hochdeutschen Text zeigen sich Umriss eines nicht nur landschaftlichen, sondern auch sprachlichen Regionalismus. Die vordergründige Fabel wird oft als Ausdruck von Lasker-Schülers Versöhnungsdenken am Ende der Weimarer Republik gelesen,³¹ aber an der Figur des Arthur Aronymus (Aaron Schüler) und seines Vaters, des Geseker Dorfrabbiners, zeigt sich eine Bewusstwerdung des eigenen Judentums, die zur Voraussetzung der vermeintlichen Versöhnung wird; so wird der anfangs ausgegrenzte ostjüdische Hausierer Lämmle Zilinsky am Ende gemeinsam mit dem Paderborner Bischof zum Sedermahl am Vorabend des Passahfestes geladen. Die Gewährwerdung des Judentums im ländlichen Raum schließt die Erinnerung an die regionalen und internationalen Judenverfolgungen ein, die die Autorin in geradezu unheimlich verniedlichenden Formulierungen skizziert.

³⁰ Zit. bei Ernst Schürer, Einführung / Introduction, in: *Else Lasker-Schüler. Ansichten und Perspektiven. Views and Reviews*, hg. v. dems. und Sonja Hedgepeth, Tübingen 1999, S. 9.

³¹ So beispielsweise Sigrid Bauschinger, *Else Lasker-Schüler. Biographie*, Göttingen 2004, S. 334.

Die Autorin setzt auch weibliche Perspektiven ein; antisemitische Verfolgung ist auch in der Figur von Arthurs Lieblingsschwester Dora kodiert. In der Fabel widersetzt sich der Vater dem Ansinnen des Kaplans, seinen Sohn katholisch erziehen zu lassen, um so der Dämonisierung seiner am seinerzeit so genannten Veitstanz (Epilepsie) erkrankten und als Hexe gebrandmarkten Tochter Dora Einhalt zu gebieten. Nachdem der Paderborner Hirtenbrief der unmittelbaren Bedrohung ein Ende gesetzt hat, trifft der Bischof genau zu dem Zeitpunkt in Geseke ein, als Arthur/Aaron und die anderen Jungen im Garten hinter dem Schülerschen Haus 'Hexenverfolgung' spielen, wobei Aaron (wie schon vorher einmal) als Mädchen verkleidet ist und in einer Mischung aus gespieltem Anfall und tatsächlicher Flucht von seinen Verfolgern durch den Garten gehetzt wird. Diese theatralische Szene, allseits von herzhaftem Lachen begleitet, ist zugleich Inszenierung und karnevaleske Umkehrung von wirklicher Verfolgung. Das westfälische Land, das Dorf Geseke mit dem Schülerschen Haus in der Mitte, und das Haus mit dem Garten: sie bezeichnen in diesem Text konkrete Räume und Orte und sind zugleich Namen für ein Paradigma, für einen regional grundierten Gegendiskurs, der sich aus der Erinnerung an die Kultur der Landjuden und der Erfahrung eines tiefen Bruchs herleitet, denn die vermeintliche Bildung von kultureller Identität und nationalem Territorium wird hier aufgehoben. Mit Foucault könnte man den Garten und die Performance, die in ihm stattfindet, als „Heterotopie“ bezeichnen, als anderen Ort bzw. Gegenort, an dem wirkliche Orte bzw. Einrichtungen der Kultur – hier der sozial sanktionierte Antisemitismus – dargestellt, bestritten und karnevalesk auf den Kopf gestellt werden; zu erinnern wäre auch daran, dass Foucault ausdrücklich das Theater und den Garten als heterotopische Orte bezeichnet.³²

Lasker-Schülers Prosa ist von der kulturellen Erinnerung geprägt, und ihr regionaler Schauplatz weit von einem primär landschaftlichen Regionalismus entfernt. Mit der Erinnerungsdimension entfaltet diese Prosa einen weiteren regionalistischen Aspekt. Die Autorin hat sich in die Geschichte selbst eingeschrieben, und zwar in den Namen von Arthurs älterer Schwester Elischen. Während der langen Geschichte, die der Vater den Kindern alljährlich erzählt, liest Elischen eine andere Geschichte: sie blättert „vom Beginn der Tragödie an in Goethes Hermann und Dorothea, begleitet vom

³² Michel Foucault, Von anderen Räumen (1967), in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. Jörg Dünne u. Stephan Günzel, Frankfurt/M. 2006, S. 317-327.

Rhythmus der Dorfkirchenglocke”.³³ Die Bedeutung dieses intertextuellen Schauplatzes liegt wohl darin, dass Lasker-Schüler in zahlreichen Motiven, Figuren und Problemfeldern auf Goethes *Versepos* anspielt, die von Dorotheas roter Kleidung und der interkonfessionellen Heirat in der rheinischen Lokalität bis zur Rolle von Dorfkaplan und Apotheker und die Krise der Männlichkeit reicht. Zugleich aber weist die Autorin diesen Urtext der deutschen Heimatliteratur auch zurück. Bei Goethe wird das rechtsrheinische Idyll, das durch die Ankunft der politischen Flüchtlinge gestört wird, mit der Eingliederung Dorotheas in die Familie und die Dorfgemeinschaft wieder hergestellt; bei Lasker-Schüler hingegen bleibt die Integrität der Dorfgemeinschaft offen und prekär. Mit dem Bezug auf Goethe ist Lasker-Schülers *Geschichte meines Vaters* auch eine kritische Bearbeitung der deutschen Heimatliteratur; während bei Goethe der Ort der Heimat (und die Poesie) dazu dient, soziale, politische, religiöse Differenzen in klassische Harmonie zu überführen, verweigert sich Lasker-Schülers *Geschichte des Vaters* (und der Väter, einschließlich Goethe) solcher Harmonie.³⁴ Lasker-Schülers Kulturpoetik des Regionalen macht auf die Dimension des Historischen, der Erinnerung aufmerksam, die eine Intervention gegen die Vereinnahmung des Regionalismus in konservative und völkische Diskurse darstellt. Zugleich wird sichtbar, dass diese Dimension erst die Voraussetzung dieser Kulturpoetik bildet, da der memoriale Regionalismus der Autorin sich auch von ihrem Schreibort in Berlin herleitet, einer internen Exilposition also, die ihre Texte auch in regionalistischer Hinsicht reflektieren.

6.

Mein letztes Beispiel für die Kulturpoetik des Regionalen in der Weimarer Republik ist ein Essay von Ernst Bloch, dem ich den Titel dieses Aufsatzes entlehnt habe. Blochs Essay erschien im Juli 1932 als Zeitungsfeuilleton und wurde vom Autor später in den Abschnitt “Verfremdungen II (Geographica)” seiner *Literarischen Aufsätze* aufgenommen wurde.³⁵ Es handelt sich streng genommen nicht um Literatur, wohl aber um ein literarisches Beispiel einer ‘kleinen Form’, die zwischen poetischer und diskursiver Rede angesiedelt ist, wie sie in der Zeitungskultur der Weimarer Republik,

³³ Else Lasker-Schüler, *Arthur Aronymus. Die Geschichte meines Vaters*, in: *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*. Bd. 4.1: Prosa 1921-1945, hg. v. Norbert Oellers u.a., Frankfurt/M. 2001, S. 244.

³⁴ Vgl. Elizabeth Boa, *Hermann und Dorothea. An Early Example of ‘Heimatliteratur’?* In: *Publications of the English Goethe Society* 69 (1999), S. 20-36.

³⁵ Ernst Bloch, *Literarische Aufsätze*, Frankfurt/M. 1965, S. 408-420.

zumal der Berliner Kultur, Konjunktur hatte. Zwar gibt es gattungsspezifische Affinitäten zwischen der Großstadt und der 'kleinen Form', wie man sie bei Benjamin, Franz Hessel und Siegfried Kracauer findet, aber Bloch nutzt die kleine Form in diesem Essay dazu, eine dialektische Sichtweise auf Berlin aus der Perspektive der umgebenden Landschaft zu gestalten.

Blochs Gedankengang gestaltet sich wie folgt. In Berlin habe die Stadt die Landschaft weder überwunden, noch sei Landschaft hier reaktionär oder romantisch zu Boden oder Scholle mythologisiert worden, sondern die Beziehungen zwischen Stadt und Landschaft seien komplexer als es der schroffe Gegensatz suggeriert. Bloch liest die Landschaft um Berlin als eine dialektische: die "hydraulische Umwelt", wie Bloch die von Wasser, Sumpf und Sand geprägte Landschaft um Berlin kennzeichnet, ist sowohl organisch gewachsen als auch von Menschenhand bearbeitet, sowohl Natur- als auch Kunstlandschaft und damit voller innerer Widersprüche.³⁶ Auch die Nähe zu Berlin kommt ins Spiel: "Die nicht entwickelte Landschaft trägt dazu bei, daß auch die kulturellen Gründungen darin locker bleiben, und das Berlinische nie so recht ausgemacht ist."³⁷ Bei seinen Wanderungen durch die Mark Brandenburg (und Fontane wird öfters zitiert) bringt Bloch die Elemente dieser Landschaft, Flüsse, Wälder, Klöster, Dörfer, zum Sprechen; obwohl sie die Spuren protestantischer Rationalität und preußischer Kolonialisierung, also Vernunft und Macht, zeigten, weise die ungefertigte Landschaft auch in andere, d.h. vor- und nachgeschichtliche Zeiten und Räume.³⁸ Ähnliches gilt von Berlin: die temporeiche, kapitalistische Hauptstadt Deutschlands, in der sich regionale, nationale und internationale Produktions- und Verkehrsströme konzentrieren, sei seinerseits aufgrund der permanenten Modernisierung, die sich hier abspiele, dauernder Veränderung unterworfen, nie ‚fertig‘ und abgeschlossen. Ebenso sei die Stadt voll ungefüllter Natur, damit ungleichzeitig mit sich selbst und damit veränderbar. Hier zeigt sich eine fast surrealistische Perspektive auf die Stadt, die in der plötzlichen Erfahrung von vormoderner Natur in der Stadt den unaufhaltsamen Prozess der Moderne unterbrechen möchte. Dialektisch gewendet, machen solche Widersprüche aus Berlin einen "Hohlraum", eine immer neue „Hohlraumstadt“.³⁹ Der Hohlraum wird Bloch zu einem symbolischen Ort: nicht im Gegensatz von Tradition und Moderne, Land und Stadt, sondern zwischen ihnen liegt der Ort, von dem aus ein Gegendiskurs

³⁶ Ebd., S. 413f.

³⁷ Ebd., S. 411.

³⁸ Vgl. etwa die exotisierenden Assoziationen, ebd., S. 416f.

³⁹ Ebd., S. 418 u. 419.

entwickelt werden soll. Damit wird die Landschaft Berlin zu einem offenen Raum, und die sprichwörtliche “Wendigkeit dieser Stadt“, ihr Tempo und ihre Modernität, erfordern ein ebenso wendiges Beschreibungs- und Denkverfahren, nämlich das der Montage, dessen Prinzip Bloch mit Hinweis auf Döblins *Berlin Alexanderplatz* als “fast bodenlose Vertauschbarkeit” bezeichnet.⁴⁰ Dieses Prinzip der ‘bodenlosen Vertauschbarkeit’ führt der Essay in seiner analogen Textur auch vor, indem er einzelne Bruchstücke “für später”, für den “Umbau der Erde” experimentell neben- und gegeneinander setzt.⁴¹ Wenn also regionalistische Text- und Denkfiguren in die Form des Essays eingehen, dann wird diese Form bei Bloch zu einer Mischung aus Dichtung und Theorie, zu einer Reflexion auf den widersprüchlichen Prozess der Moderne, auf den scheinbaren Widerspruch von Stadt und Land, den Bloch dialektisch aufzulösen sucht. Das Montageverfahren dient ihm ästhetisch und gedanklich-intellektuell dazu, die scheinbar unversöhnlichen Antinomien des antimodernen Diskurses und des großstadtfeindlichen Denkens aufzulösen; die Kulturpoetik des Regionalen besteht bei ihm darin, mit Hilfe dialektischer Bilder auf die grundsätzliche Offenheit des geschichtlichen Prozesses aufmerksam zu machen.

Die literarische Reihe regionaler Texte aus der Weimarer Republik, die ich hier zum Gegenstand meiner Überlegungen zur Kulturpoetik des Regionalen gemacht habe, sind in ihrer Mehrheit zwar nicht in der Metropole, dem locus classicus der Moderne angesiedelt, aber ohne die Erfahrung der politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Moderne kaum zu denken. Zugleich sind sie auch ohne die literarische Moderne nicht zu denken. Denn das Regionale ist in diesen Texten stets mehr als nur Thema, mit dem man provinzielle Mentalität kritisieren oder die vermeintlich heile Landschaft zum Fluchtort verklären kann. Texte wie die von Frank, Fleißer, Lasker-Schüler und Bloch zeigen widersprüchliche Beziehungen zwischen Regionalismus und Moderne, zwischen formalästhetischer Konstruktion und soziokulturellen Kontext. Sie entwerfen Regionalität nicht um ihrer selbst willen, auch nicht als Antithese zur Urbanität. Statt dessen machen sie darauf aufmerksam, dass ländlich geprägte Räume im Prozess der Modernisierung nicht unbedingt an Bedeutung verlieren, dass sie poetisch ‘überschrieben’ und damit zu kulturellen Topographien werden können. Sie widersetzen sich der unreflektierten bzw. ideologischen Gleichsetzung von kultureller Identität und nationalem Territorium und lockern die scharfen Trennlinien zwischen Völkern,

⁴⁰ Ebd., S. 419.

⁴¹ Ebd.

Ethnien, Religions- und Sprachgruppen innerhalb dieses Territoriums. Anstatt Metropole und Provinz schroff einander entgegensetzen, entwickeln sie subtilere Topographien der Moderne, die über den *locus classicus*, die Großstadt, hinausreichen. Die regionalen Schauplätze konnotieren dabei stets auch ‚andere Schauplätze‘, bzw. Heterotopien, auf denen die aus diesen Trennlinien erwachsenden Aporien – psychologische, genderpolitische, ethnische, geschichtliche – ausgetragen werden. Sie verweisen auf die „bodenlose Vertauschbarkeit“ solcher großen Diskurse über die Moderne, indem sie deren *modus operandi* und deren Geltungsmacht in Frage stellen.

Abschließend stellt sich die Frage: welche Folgerungen lassen sich aus der hier vorgeschlagenen Lektüre des Regionalen für unseren wissenschaftlichen Diskurs über die Literatur der Weimarer Republik ziehen, für einen zugegebenermaßen problematischen Epochenbegriff, der ein breites Spektrum ungleichzeitiger Strömungen abdeckt? Eine politische bzw. Sozialgeschichte der Literatur, die eine saubere ideologische Trennung in eine reaktionäre Antimoderne und eine progressive Moderne vorgab, ist erheblich erweitert worden; in der jüngeren Forschung sind statt dessen die ‚unheimlichen Nachbarschaften‘ der entgegengesetzten ideologischen Strömungen in den Blick gerückt, die sich in begrifflichen und semantischen Brückenschlägen, in bestimmen „Austauschdiskursen“ zeigt, mit denen rechte und linke Autoren und Intellektuelle zeitgenössische Krisenerfahrungen wahrnehmen und verarbeiten.⁴² Genau hier wäre m.E. auch die Kulturpoetik des Regionalismus anzusiedeln. Oberflächlich betrachtet steht sie in ‚unheimlicher Nachbarschaft‘ zu konservativen, großstadtfeindlichen Diskursen, doch nimmt man die ästhetisch-formale Konstruktionsprinzipien moderner Regionaltexte und ihre spezifischen soziokulturellen Kontexte in Betracht, dann erscheint diese ‚unheimliche Nachbarschaft‘ in neuem Licht. Die Texte vollziehen einen ‚topographical turn‘, wie ihn die Kulturwissenschaften in den letzten beiden Jahrzehnten nachgeholt hat, und sie schreiben sich in die Topographie der von zahlreichen Konflikten und Krisen gekennzeichneten literarischen Moderne ein. Mit Hilfe des Regionalismus inszenieren diese Texte einen subtilen Austausch zwischen Diskursen der Identität und der Differenz und laden damit zu einer reflektierten Auseinandersetzung mit den geographischen Verortungen der modernen deutschen Kultur ein.

⁴² Vgl. Helmut Lethen, Unheimliche Nachbarschaften. Neues vom neusachlichen Jahrzehnt, in: *Jahrbuch zur Literatur und Kultur der Weimarer Republik* 1 (1995), S. 76-92.