



Christina Rossi (Hg.)

**Marieluise  
Fleißer**

**Eigenständiges  
und Wider-  
ständiges im  
Schreiben**

Königshausen & Neumann

Marieluise Fleißer  
—  
Eigenständiges und  
Widerständiges im Schreiben



Marieluise Fleißer

Eigenständiges und  
Widerständiges im Schreiben

Herausgegeben von  
Christina Rossi

Königshausen & Neumann

Diese Publikation wurde in Auftrag gegeben von der Stadt  
Ingolstadt/Zentrum Stadtgeschichte/  
Marieluise-Fleißer-Haus



**Stadt Ingolstadt**  
Zentrum Stadtgeschichte



und gefördert von der Deutschen Stiftung  
Frauen- und Geschlechterforschung.



Deutsche Stiftung Frauen- und Geschlechterforschung  
German Foundation for Gender Studies

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2025

Verlag Königshausen & Neumann GmbH  
Leistenstraße 7  
D-97082 Würzburg  
[info@koenigshausen-neumann.de](mailto:info@koenigshausen-neumann.de)

Umschlag: skh-softics / coverart  
Umschlagabbildung: Fotografie: Brigitte Friedrich, Köln;  
Bildbearbeitung/Layout: Ronja Hora, Ingolstadt.

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: Printhaus, Żary, Polen  
Printed in the EU

ISBN 978-3-8260-9195-7  
eISBN 978-3-8260-9196-4

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)  
[www.ebook.de](http://www.ebook.de)  
[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)  
[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

## Inhaltsverzeichnis

*Christina Rossi*  
„Es ist sehr verkapselt“. Ein Vorwort.....7

### **Verfahren. Poetik und Ästhetik im Nexus von Sehen, Zeigen und Erzählen**

*Ulrike Vedder*  
Beobachten, Schreiben, Handeln: Paradoxe Klugheit  
in Marieluise Fleißers Literatur..... 13

*Anna-Katharina Gisbertz*  
Zu einer Ethik des Erzählens bei Marieluise Fleißer.....37

*Christina Rossi*  
Marieluise Fleißers Verfahren der narrativen Co-Normierung  
am Beispiel ihrer Erzählung *Der Apfel*..... 57

### **Verschiebung. Re-Konzeption und De-Konstruktion von Gender, Genres und Gewalt**

*Corinna Schlicht*  
„So wollte sie sich um ihre eigene Natur betrügen.“  
Class- und Genderimplikationen in den frühen Erzählungen  
*Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten der  
Marieluise Fleißer aus Ingolstadt* ..... 85

*Walter Delabar*  
Ein Paar. Geschlechtsspezifische Haltungskonzepte in  
Marieluise Fleißers Roman *Mehlbreisende Frieda Geier* .....117

*Sofie Dippold*  
Topografien des Erlebens. Leib und Körper in den  
frühen Erzählungen Marieluise Fleißers ..... 139

*Johannes Hees-Pelikan*

„Etwas zwischen Männern und Frauen“. Generische Ambiguität  
in Marieluise Fleißers *Eine Zierde für den Verein* (1972) ..... 159

### **Verortung. Semantisierung und Evaluierung von Räumen, Rekursen und Relationen**

*Eva Kormann*

Vom Versuch, Marieluise Fleißers Erzählungen nicht  
als Autofiktion zu lesen ..... 187

*Jürgen Hillesheim*

Episches Theater in Augsburg: Zu Bertolt Brechts  
*Trommeln in der Nacht* und Marieluise Fleißers  
*Pioniere in Ingolstadt* ..... 211

*Franz Fromholzer*

Wo liegt Marieluise Fleißers Ingolstadt? Kartierungsversuche  
einer widerständigen literarischen Landschaft ..... 241

### **Vermittlung. Erzähltextanalytisches Exempler**

*Klaus Goldschadt*

Textanalytische Schritte zur Erörterung des Auktorialitätsgrades  
des Ich-Erzählers in Marieluise Fleißers Erzählung  
*Abenteuer aus dem Englischen Garten* ..... 267

Verzeichnis der Beiträger und Beiträgerinnen ..... 281

Christina Rossi

## „Es ist sehr verkapselt“. Ein Vorwort

Sie wird gerne als eine Schriftstellerin portraitiert, aus der ohne Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger nichts geworden wäre – als eine, der man sagen musste und konnte, wie und was sie schreiben soll. Der Literaturkritiker Alfred Kerr unterstellt nach der Uraufführung von *Fegefeuer in Ingolstadt* gar, es gäbe sie gar nicht, sie sei nur ein Pseudonym Brechts. Und Feuchtwanger erklärt ihr, dass das, was sie mache, zwar Kunst sei, aber „sehr schwer zugänglich und ohne Nachfrage, also so gut wie ohne Marktwert. Es ist sehr verkapselt, den meisten Menschen außerordentlich unangenehm [...]“. <sup>1</sup> Feuchtwanger spielt darauf an, dass Marieluise Fleißers Schreiben weder den Geschmack des Massenpublikums noch die Mechanismen des zeitgenössischen medialen Marktes bediente. Auch ist biografisch gut belegt, wie hart sich Fleißer ihre Positionen in privaten und beruflichen Beziehungen sowie im Literaturbetrieb erkämpfen musste, und dass sich ihre schriftstellerische Karriere weniger als ein glanzvoller Aufstieg denn als ein ständiges Stolpern und Scheitern gestaltete. Die Umstände und Schwierigkeiten zu Lebzeiten, die sich auf ihr Schreiben durchgeschlagen haben, treten zu dem von Feuchtwanger formulierten Faktum hinzu. Und er spielt zugleich darauf an, dass die Art und Weise, wie sich Fleißer literarisch artikuliert, durchaus keine leichte Kost ist. <sup>2</sup>

Zum 50. Todesjahr der Ingolstädter Schriftstellerin hat ihre Heimatstadt nicht nur das gesamte Jahr über mit verschiedenen Veran-

---

1 Fleißer: Briefwechsel 1925/1974. Brief von Lion Feuchtwanger am 24. Januar 1926, S. 19.

2 Vgl. hierzu bereits und weiterführend Rossi: Ein Leben zwischen Ruhm und Ruin. Portrait der Schriftstellerin Marieluise Fleißer.

staltungen an Fleißer erinnert und ihr Werk aus unterschiedlichsten Perspektiven präsentiert, sondern im Oktober 2024 auch eine akademische Tagung veranstaltet,<sup>3</sup> die gerade die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Fleißers literarischem Werk neu zu beleben im Sinn hatte. Die Beiträge der Tagung sind in diesem Band versammelt und um wenige weitere ergänzt.

In den letzten fünfzig Jahren wurden von der Forschung bereits wichtige Dimensionen ihres Schreibens erfasst.<sup>4</sup> Manches ist dabei noch unbeleuchtet geblieben. Diesen Leerstellen, freilich lediglich einigen von ihnen, hat sich der vorliegende Band verschrieben. Er fokussiert insbesondere auf das Eigenständige und das Widerständige im Schreiben Marieluise Fleißers. Damit sind zwei Zugriffe gefunden, die bislang im Rahmen literaturwissenschaftlicher Verortungen ihres Werkes hinter biografischen und kontextualisierenden Lesarten zurückgeblieben sind und die im Rahmen der Tagung unterschiedlich klar hervorgetreten sind. Konsens, so fasst es der Kulturredakteur Michael Heberling zusammen, bestand im Rahmen der Ingolstädter Tagung jedenfalls hinsichtlich der Widerständigkeit Fleißers Schreibens: „Das beginnt bei ihrer den Dialekt überformenden Kunstsprache, dem radikal distanzlosen ‚gestischen Sprechen‘ [...]. Alle Beiträge thematisierten die verstörende Mischung aus Naivität und Brutalität in den Schilderungen Fleißers einer patriarchalen, von abgewirtschafteten Sinnanbietern, leeren Traditionen und Bigotterie dominierten

---

3 Eigenständiges und Widerständiges im Schreiben Marieluise Fleißers. Akademische Tagung, 10./11. Oktober 2024, Kurfürstliche Reitschule Ingolstadt. Die Tagung wurde vom Ingolstädter Zentrum Stadtgeschichte, namentlich ihrer Leiterin Dr. Beatrix Schöneward, und dem Marieluise-Fleißer-Haus, namentlich ihrer Leiterin Doris Wittmann, ausgerichtet und von Dr. Christina Rossi konzipiert und geleitet.

4 Besonders und nur exemplarisch verwiesen sei auf die stete Bemühung um die wissenschaftliche Reflexion Fleißers Werks durch die Schriftenreihe der Marieluise-Fleißer-Gesellschaft Ingolstadt sowie auf den ersten, diesem Band trotz des Abstands von fünfundzwanzig Jahren unmittelbar vorausgehenden, wissenschaftlichen Sammelband zum Werk Fleißers von Maria E. Müller und Ulrike Vedder (Müller/Vedder (Hg.): *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*. Berlin 2000). In diesem ersten frühen Band zu Fleißer sind vor allem die „von der Autorin selbst geförderte Verwechslung von Literatur und Leben“ in den Fokus gerückt worden (ebd., S. 10.) sowie unter den Begriff der Naivität gefasste „Verfahren der Komplexitätssteigerung“ (vgl. ebd.), aber auch die reflektierte, spannungsreiche Sprachverwendung (vgl. ebd., S. 12).

Gesellschaft und der konkreten, von aktiver und passiver Gewalt bestimmter Geschlechterverhältnisse.“<sup>5</sup> Auf die Eigenständigkeit Fleißers hingegen wurde vor allem immer wieder dann rekurriert, wenn bei motivischen Ähnlichkeiten und generischen Referenzen doch zugleich Unterschiede zu Texten von ZeitgenossInnen oder Genrekonstruktionen erschlossen wurden. Die frühe literarische Prägung Fleißers durch insbesondere Brecht und Feuchtwanger, deren Ausmaß sich mangels Quellen nicht genau nachvollziehen lässt, ist in diesem Zusammenhang ebenfalls zu erwähnen wie das Faktum, dass Fleißer eine von sehr wenigen weiblichen Stimmen ist, die sich in den frühen 1920er Jahren im Literaturbetrieb etablieren können, zudem eine, die sich als Dramatikerin versucht und reüssiert.<sup>6</sup> Jenseits literatursoziologischer und modernespezifischer Verortungen ruhen Fleißers Texte in ihrer Eigenwilligkeit aber auch auf ganz eigenen poetologischen Setzungen und ästhetischen Fundamenten.

Der vorliegende Band erscheint nicht nur rund fünfzig Jahre nach Fleißers Tod im Jahr 1974, sondern auch rund hundert Jahre nach ihrem Debüt im Jahr 1923. Im Rahmen der Tagung offenbarten die Diskussionen insofern immer wieder verschiedene weitere Desiderate – etwa das nach einer kommentierten Werkausgabe, die die teils immensen editorischen Veränderungen kenntlich macht, die Fleißer zwischen den Erstfassungen ihrer Werke in den 1920er und 1930er Jahren und der Werkausgabe im Suhrkamp Verlag von 1972, die sie selbst noch kurz vor ihrem Tod mit intensiver Arbeit – eben auch an und in den eigenen Texten – begleitete. Dass überwiegend auf die Fassung der späten Ausgabe rekurriert wird, wenn Fleißer rezipiert wird, wurde mehrfach thematisiert und kritisiert – wie auch das Faktum, dass nahezu kein didaktisches Material zu Fleißers Texten vorliegt, das einer Rezeption in den Schulen höchst dienlich wäre. Einigkeit bestand darüber, dass in den vergangenen Jahren (zu) viel Orientierung an biografischem Material die Textarbeit überlagert habe, und dass auch jenseits der Beiträge, die hier zum Abdruck kommen, immenses Potential in einer insofern unbedingt fortzuset-

---

5 Heberling: Wissenschaftler beschäftigen sich mit dem Werk der Fleißer.

6 Marie Luise Kaschnitz, Irmgard Keun, Mascha Kaléko, Ruth Landshoff-Yorck und Lili Grün debütierten erst um 1933 – zehn Jahre nach Marieluise Fleißer. Else Lasker-Schüler veröffentlichte ihr Drama *Die Wupper* 1908.

zenden Fleißer-Forschung liege. Die Beiträge des vorliegenden Bandes nehmen diese Desiderate teilweise bereits auf. Weitere Beiträge kommen auf früh erschlossene Aspekte in der Forschung zurück, um diese neu zu evaluieren oder um an sie anzuknüpfen. Allen Beiträgen ist gemein, dass sie, selbstverständlich nicht dogmatisch oder ausschließlich, aber doch konsequent, Elemente der Eigenständigkeit, etwa literaturhistorisch, literatursoziologisch und poetologisch, und der Widerständigkeit, etwa ästhetisch, stilistisch und normativ, Fleißers als Schriftstellerin in den Blick rücken – durchaus entlang der gewagten These ihrer Biografin Hiltrud Hänztschel: „Die Schülerin hat ihre Lehrer in den Schatten gestellt.“<sup>7</sup>

## Literatur

- Fleißer, Marieluise: Briefwechsel 1925/1974. Brief von Lion Feuchtwanger am 24. Januar 1926. Frankfurt a.M. 2001.
- Hänztschel, Hiltrud: Marieluise Fleißer. Eine Biographie. Frankfurt a.M. 2007.
- Heberling, Michael: Wissenschaftler beschäftigen sich mit dem Werk der Fleißer. In: Donaukurier vom 14. Oktober 2024, S. 32.
- Müller, Maria E./Vedder, Ulrike: Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers. Berlin 2000.
- Rossi, Christina: Ein Leben zwischen Ruhm und Ruin. Portrait der Schriftstellerin Marieluise Fleißer. In: Augsburgs Allgemeine Zeitung vom 2.2.2024, S. 13.

---

7 Hänztschel: Marieluise Fleißer: Eine Biographie, S. 60.

**Verfahren.**  
**Poetik und Ästhetik im Nexus**  
**von Sehen, Zeigen und Erzählen**



Ulrike Vedder

## Beobachten, Schreiben, Handeln: Paradoxe Klugheit in Marieluise Fleißers Literatur

Marieluise Fleißers frühe Texte der Weimarer Republik bilden das Kräftefeld der 1920er Jahre ab, in dem sie entstehen, das sie kommentieren und auf das sie zurückwirken. Das gilt zunächst mit Blick auf die politischen, ökonomischen und sozialen Auseinandersetzungen von der unmittelbaren Nachkriegszeit über Strukturwandel und kurze Konsolidierungsphase bis hin zu Weltwirtschaftskrise und Erstarken des Faschismus. Sie prägen in Fleißers Erzählungen und Stücken die alltägliche Erfahrung der Figuren, bedingen deren Konflikte und bestimmen deren Sprache, auch wenn dies von den Figuren selbst nicht reflektiert wird. Des Weiteren manifestiert sich das gegenstrebige Kräftefeld in kultureller und ästhetischer Hinsicht: Dass das traditionelle Erzählen, der realistische Roman, das klassische Drama für die Gegenwart der 1920er Jahre nicht mehr angemessen sind, ist unübersehbar, werden doch angesichts der Medienkonkurrenz – mit dem Kino als neuem Leitmedium – und der unüberschaubar gewordenen Reichweite der Massenmedien ganz andere Formen und Ästhetiken populär, die die Literatur herausfordern und ein anderes Theater verlangen. Hinzu kommt – neben der Großstadterfahrung als Inbegriff der Modernisierung – auch die Kriegserfahrung als eine ungeheuerliche Kontingenzerfahrung, wie Walter Benjamin sie in seinem Aufsatz *Erfahrung und Armut* (1933) festhält, die ein Sichberufen auf Tradition oder eine Weitergabe von Wissen und Normen von den Alten auf die Jungen unbrauchbar gemacht hat und also die Frage nach anderen, neuen Orientierungs-, Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen erzwingt. Solche Umbrüche gelten nicht zuletzt den Geschlechterverhältnissen und -codierungen, die auch in Kultur und Ästhetik Verän-

derung provozieren und die eine literarische Auseinandersetzung mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen erfordern.

Marieluise Fleißers Literatur ist in diesem Kräftefeld nicht bloß angesiedelt, vielmehr beobachtet sie es, zeichnet seine innovativen und seine destruktiven Bewegungen auf und wirkt in dieses Feld zurück, sie agiert also: Schreiben als Handeln. Fleißers Texte sind mithin von ihrer Zeitgenossenschaft durchdrungen und zugleich durch die Idee bestimmt, dass es auch anders gehen müsste. So formuliert sie 1927 im Essay *Der Heinrich Kleist der Novellen*, „daß anders sein auch noch leben ist“,<sup>1</sup> und ein halbes Jahrhundert später heißt es in *Schreiben – für wen?* (1973) im ähnlichen Duktus: „den Blick dafür öffnen, was anders sein müßte.“<sup>2</sup> Was ihre erkenntnisträchtige Schreibweise dabei prägt, sind ein doppelter Blick und ein doppelter Boden, die Beobachtung der Beobachtung, eine ‚reflexive Naivität‘.<sup>3</sup> Diese sind weniger den Figuren zuzurechnen – auch wenn es einzelne Protagonist\*innen gibt, die ihre Bedingtheit begreifen und andere Horizonte entwerfen – als vielmehr den Erzählstrategien und performativen Konstellationen, die in den Texten wirksam sind. Fleißers Textverfahren können in der Formel ‚paradoxe Klugheit‘ gefasst werden, die hier in drei Hinsichten entfaltet werden soll: zunächst zum Erzählen der Blicke, dann zur Beobachtung zweiter Ordnung, schließlich zum Schreiben als Handeln.

## 1 Figuren beobachten, Blicke erzählen: *Zwölf Porträts*

Wie präzise Fleißers Texte ihre Figuren von außen und von innen beobachten, dabei immer fragend, in welchen familialen, ökonomischen, sexuellen Verhältnissen sie so geworden sind und wie die Gegenwart die Subjekte durchdringt, zeigt sich exemplarisch in dem Entwurf *Zwölf Porträts* (vermutlich 1928 entstanden).<sup>4</sup> Dabei handelt es sich wohl um den Entwurf zu einem Roman oder einem Stück, in dem es um Pro und Contra gegenüber einem geplanten Flugplatz und zugleich um einen Machtkampf geht: „Der Führer der Opposi-

---

1 Fleißer: Gesammelte Werke, Bd. 4, S. 407.

2 Ebd., S. 522.

3 Vgl. Müller/Vedder: Reflexive Naivität.

4 Der Titel stammt von den HerausgeberInnen des Nachlassbandes.

tion und der Führer derer für den Flugplatz scharf gegeneinander.“<sup>5</sup> Thematisiert werden also Positionen und Hierarchien in einer Stadt, Auseinandersetzungen um Modernisierung und Ökonomie, Konfliktstrategien und Handlungsspielräume der beteiligten Figuren. Grundlegend ist dabei das Beobachten der Figuren durch eine Erzählinstanz ebenso wie das wechselseitige Beobachten bzw. Belauern der Figuren untereinander.

Zwar stellt der geplante Flugplatz den Anlass der *Zwölf Porträts* dar, doch wird er darin kaum explizit diskutiert, allenfalls in manchen Porträtskizzen erwähnt. Untergründig präsent aber ist das, wofür die Chiffre ‚Flugplatz‘ steht: für Modernisierung und Mobilisierung, für Technikmoderne und die potentielle Öffnung geschlossener Räume, zugleich für eine Verortung in der Zeitgenossenschaft der 1920er Jahre.<sup>6</sup> Den Textentwurf interessiert also eine Konfliktkonstellation, die sich nicht bloß einer äußerlichen verkehrstechnischen Neuerung verdankt, sondern die ins Innere der Figuren hineindringt.

Von den zwölf Porträts sind elf mit den Buchstaben „A.“ bis „L.“ überschrieben, der Titel des zwölften lautet „Gesine“. Die alphabetische Buchstabenreihe stellt einen editorischen Eingriff dar, der „die (im Typoskript teilweise authentischen) Namen hier durch Buchstaben ersetzt“ hat, während es zum zwölften Titel seitens der Herausgeber umstandslos heißt: „Bei ‚Gesine‘ handelt es sich um ein Selbstporträt der Fleißer.“<sup>7</sup> Anonymisierung auf der einen und Identifizierung auf der anderen Seite sind hier also den HerausgeberInnen zuzurechnen. Damit greift die editorische Tätigkeit – ob beabsichtigt oder nicht – zum einen eine neusachliche Strategie auf, die Typisierung, während sie zum anderen durch die Identifizierung einer weiblichen Figur mit ihrer Autorin eine geschlechtertypische Rezeption praktiziert. Die editorischen Entscheidungen decken mithin – auch wenn dies nicht ihr Ziel ist – zweierlei auf: den Typisierungsgrad der *Zwölf Porträts*, der sich auf den Entstehungszeitraum der späten 1920er Jahre beziehen lässt, sowie die hier wie auch insgesamt in Fleißers Œuvre brisante Geschlechterfrage in Verbindung mit der

---

5 Fleißer: *Gesammelte Werke*, Bd. 4, S. 81.

6 Zum möglichen Rekurs auf Ingolstädter Pläne – oder vorerst: Auslotungen – eines möglichen Flugplatzes aus dem Jahr 1926 vgl. ebd., S. 582.

7 Ebd., S. 581.

Autorschaftsproblematik. Bevor beides genauer betrachtet wird, seien einige Beobachtungsqualitäten erörtert, die die *Zwölf Porträts* prägen.

Dazu zählen Beobachtungen, die immer wieder männlichen Körpern und deren Zurichtungen gelten. Den Schilderungen dieser Körper liegen ausdauernde, ja unverfrorene Blicke zugrunde, wobei das Ungleichgewicht zwischen den ausführlich betrachteten Körpern einerseits und der Unsichtbarkeit der beobachtenden (Erzähl-) Instanz andererseits eine Diskrepanz erzeugt, die sich in den thematisierten Macht- und Abhängigkeitsfragen spiegelt. Das zeigt sich beispielsweise in der bemerkenswerten Skizze eines jungen Mannes, deren erste Sätze lauten:

G. hatte häßliche Hände und Füße, eine häßliche Wucherung am Hals, die von einer schlecht vernarbten Drüsenoperation herrührte, und ein häßliches Gesicht, in dem die Erfahrungen eines Subalternen lagen, aber das sich über das Subalterne erhob durch den wehen Willen, der in diesem Gesicht stieß.<sup>8</sup>

Die nachdrücklich wiederholte Hässlichkeit ist mit dem Subalternen verknüpft, sind doch dessen Erfahrungen im hässlichen Gesicht quasi ablesbar. Das Subalterne als soziale, psychologische und offenbar auch physiognomisch wirksame Kategorie wird aber „durch den wehen Willen, der in diesem Gesicht stieß“, überlagert und macht die Figur so interessant, dass die Erzählinstanz nicht bei ihrer physiognomischen Lektüre des jungen Mannes als eines Subalternen stehenbleibt, sondern in ihrer Beobachtung fortfährt. Und so setzt der Blick im direkten Anschluss nochmals an und entdeckt nun neben dem Hässlichen das Ideale. Damit wird der abschätzige, Abweichungen registrierende Blick des ersten Satzes zu einem erotischen und künstlerischen Blick, der den betrachteten Körper zu einer Skulptur formt:

Sein Gesicht war sehr verwandlungsfähig. Er hatte den unvergleichlich schmalen und festen Körper eines jungen Gottes. Seine Ausrüstung für die Liebe war phantastisch, ohne daß er es wußte. Statt eines Bauches ein langgestreckte Muskelwand, da wo sonst

---

8 Ebd., S. 88.

Sitzfleisch ist, bereitete sich in einer unwahrscheinlich eleganten Dehnung der ausgearbeitete Schenkel vor.<sup>9</sup>

Der Kennerblick zeigt sich hier dreifach wissend: anatomisch-sezierend die Bauchmuskulatur betrachtend, sexuell erfahren den Phallus beurteilend und kunstwissenschaftlich geschult die elegante Dehnung des Schenkels bewundernd. Zugleich wird dieses Körperideal als seiner selbst unbewusst gekennzeichnet, so dass die Grazie des Jünglings – die laut Kleists *Über das Marionettentheater* nur so lange anhält, als der Jüngling sich selbst nicht betrachtet – sich nur dem Blick von außen erschließt, „ohne daß er [G.] es wußte“. Doch dieser Körper ist kein klassischer oder zeitloser, sondern ein moderner Arbeits- und Sportskörper:

Er war Dachstuhlarbeiter. Die anderen Arbeiter sagten von ihm, er ist gerade richtig, nicht zu groß, schmal, so daß er überall durchschlüpfen kann, seine Arme sind lang, den kann man an jede Ecke hinaushängen, der kommt überall hin, wo wir nicht mehr hinkommen. Er macht die waghalsigen Turnerkunststückchen, zu denen sich sonst keiner hergibt, dabei ist er sich vollkommen klar über den Ernst der Situation. [...] An seinem Mund ist wie der Anfang zu einer Furche ein kleiner bitterer und weiser Hautknick. Er trainiert Radfahren gegen den Willen seiner Eltern, das kostet Reifen und ist ein teurer Sport.<sup>10</sup>

Während die Erzählinstanz einen Mikroblick auf alte Narben und einen bitteren „Hautknick“ praktiziert, sind die Blicke der anderen Arbeiter „roh“. Auch das zeichnet den beobachteten Körper als einen der zeitgenössischen Moderne aus, wird er doch einer Lektion – genauer: einer Tortur – unterzogen, die dem Einüben von Taubheit und Panzerung ebenso dient wie der Unterwerfung unter die männliche „Übermacht“:

Wie er als Kind zur Arbeit kam, haben die Männer ihn ausgekitzelt. Sie haben ihm Hände, Füße und Kopf an einen Balken gebunden, und dann haben sie ihn eine Stunde lang ununterbrochen gekitzelt, bis daß er es, ohne mit der Wimper zu zucken, aushalten konnte. Er spricht ruhig davon, wie von etwas Selbstverständli-

---

9 Ebd., S. 88f.

10 Ebd.

chem. Es ist selbstverständlich, daß Männer, wenn sie in der Übermacht sind, gegen einen roh sind.<sup>11</sup>

Dass G. sich so ruhig an die Tortur als etwas Selbstverständliches erinnert, zeigt deren funktionalen Erfolg und historische Verortung, fungieren doch die „Verhaltenslehren der Kälte“ als „Lebensversuche zwischen den Kriegen“, so der Titel von Helmut Lethens einschlägiger Studie: „Sie empfehlen Techniken der Mimikry an die gewalttätige Welt und legen alles darauf an, den Menschen in seiner schutzlosen Objektheit abzuschirmen. Sie versprechen, den Einzelnen weniger verletzbar zu machen [...]; ihr Ziel ist das Training eines funktionalen Ich.“<sup>12</sup> Dieser Prozess wird hier präzise beobachtet.

Obwohl es sich nur um einen Entwurf handelt, zeichnet der nicht nachlassende Blick auf G. doch ein vielschichtiges Porträt. Dessen starke Visualität stellt die Figur geradezu plastisch vor Augen und lässt an die zeitgleich entstandenen Fotografien von August Sander denken. Dessen Sammlung *Antlitz der Zeit* (1929) umfasst sechzig fotografische Porträts, die nicht mit den Namen, sondern den Berufen der Abgebildeten bezeichnet sind. Alfred Döblin spricht in seinem Vorwort deshalb auch von einer bildlichen „Soziologie“.<sup>13</sup> Sanders Titel *Antlitz der Zeit* verweist auf das Gegenwartsdiagnostische seiner Fotografien, entsprechend wird keine Reihe von Individuen, sondern eine Typologie zu sehen gegeben. Walter Benjamin nennt den Band sogar einen „Übungsatlas“,<sup>14</sup> der im Kontext politischer Kämpfe zum überlebensfähigen Erlernen eines identifikatorischen Blicks beiträgt, der einen selbst treffen kann. Im Lichte dessen tritt noch deutlicher hervor, dass Fleißers Porträts sowohl Typen als auch den typisierenden Blick vorführen – und zugleich arbeiten sie parallel auch mit anderen Beobachtungsmodi, die weniger ‚kalt‘ identifikato-

---

11 Ebd., S. 91f.

12 Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, S. 36.

13 „Wie man Soziologie schreibt, ohne zu schreiben, sondern indem man Bilder gibt, Bilder von Gesichtern und nicht etwa von Trachten, das schafft der Blick dieses Photographen, sein Geist, seine Beobachtung, sein Wissen“ (Döblin: *Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit*, S. 13).

14 Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, S. 381.

risch sind, sondern beispielsweise teilnehmend, erotisierend, auch kritisch-ironisch.

In seiner Rezension zu *Antlitz der Zeit* kommentiert Kurt Tucholsky: „Fast auf allen Bildern erscheint der Typus; so sehr haben Stand, Beruf, Wohnort, Klasse und Kaste den Menschen imprägniert und durchtränkt.“<sup>15</sup> Fleißers Porträt von G. würde bei Sander „Der Dachstuhlarbeiter“ heißen, ihr Porträt von L. wäre bei Sander „Der Zahnarzt“. Über L. heißt es zu Beginn:

Er kam einmal her mit der neuzeitlichsten zahnärztlichen Einrichtung, funkelnd in Nickel und schneeweißem Email. Er sah aus wie ein Weltmann mit einer leichten Anlage zur Feistheit, sein Werben um Vertrauen wirkte etwas übersetzt [...]. Aber einstweilen taten die blitzenden Werkzeuge das ihre. Die Kundschaft namentlich der gebildeten, sich nach der Großstadt sehrenden Damen flog ihm zu.<sup>16</sup>

Nicht nur als Zahnarzt, sondern auch als Typ „Weltmann“ positioniert er sich in der Provinzstadt, und beide Charakteristika materialisieren sich in der funkelnden technologischen Moderne der Praxisausstattung. In ihr spiegelt sich L.s Habitus, der die „Damen“ anzieht, so wie sich in dieser Anziehung auch etwas über Großstadtsehnsucht und Kleinstadtrealität der Patientinnen erkennen lässt. Der Blick der Erzählinstanz bleibt aber an dieser anziehenden „blitzenden“ Oberfläche nicht stehen, sondern durchdringt die damit zusammenhängenden Macht- und Geschlechterverhältnisse. So fährt der Text fort:

Auch war er verheiratet, somit für die Gedankenlosen als nicht unmoralisch einzuordnen. Gegen seine Frau, eine schwarze, etwas spröde Erscheinung, die irgendwo an eine Witwe erinnerte, war er etwas rücksichtslos, auf den materiellen Vorteil erpicht, sie mußte immer mithelfen, halten. Seine kurzen, leicht dicklichen Finger strömten Nähe aus, das hatten die Frauen gern. Sie waren ein klein wenig beklemmt, wenn er sich über sie beugte, lieber Gott, für ihn war es ja ein Geschäft, und außerdem sah er sie mit dem dummen,

---

15 Panter (= Tucholsky): Auf dem Nachttisch, S. 466.

16 Fleißer: Gesammelte Werke, Bd. 4, S. 98.

gehöhlten Mund, aus dem sich stoßweise verhaltener Atem löste, aus der unschönen, zahnärztlich behandelnden Perspektive.<sup>17</sup>

Die Erzählinstanz setzt sich von den „Gedankenlosen“ ab, die vom Ehestand auf die Moral schließen, und führt deren Sichtweise geradezu vor: Sie sehen in der Ehefrau etwas spröde Witwenhaftes, während sie von der körperlichen Nähe des über sie gebeugten Arztes, die sie „beklemmt“, abzulenken versuchen; schließlich sehe er ihnen nur aus der „zahnärztlich behandelnden Perspektive“ in den Mund. Der allzu intime ärztliche Blick wird als *male gaze* kenntlich, der sich im Verlauf des Textes zu sexueller Gewalt gegen Patientinnen steigern wird, wenn auch verschoben auf den Bruder des Zahnarztes, der als Sexualtäter in der Praxis auffliegt. Von diesem *male gaze* wendet sich der Blick der assistierenden Ehefrau dezidiert ab: „Sie blickte unheimlich ruhig mit starrer Pupille nach der bestimmten Leiste des Fensterkreuzes, wenn sein Gesicht so wie ein zahnärztlich behandelnder Mond schief und nah bei ihnen schwebte.“<sup>18</sup>

Während die Patientinnen sich täuschen lassen, geblendet von den visuellen Effekten der blitzenden Technik, täuscht sich die Erzählinstanz nicht, weil sie präzise beobachtet: nicht nur den Zahnarzt, sondern auch seinen ebenso erbarmungslosen wie übergriffigen Blick auf die Patientinnen. Ob dieser Blick der Erzählinstanz auch der der Ehefrau ist, wenn sie das Fensterkreuz fixiert – vielleicht um ihren Mann nicht ansehen zu müssen –, bleibt offen. Einige Zeilen später wird sie ihn verlassen haben.

Beobachtet werden also nicht nur die Figuren, sondern auch deren Blicke auf andere, einschließlich der Geschlechtercodierungen dieser Blickregime. Als Antwort auf den *male gaze*, der die weiblichen Blickobjekte taxiert und die männlichen Blickobjekte ihrer Zugehörigkeit zur hegemonialen Männlichkeit – seien sie auch subaltern – versichert, inszeniert beispielsweise Irmgard Keun eine eigene Beobachtungstypologie: In ihrem ironischen Essay *System des Männer-*

---

17 Ebd.

18 Ebd.

*fangs* (1932)<sup>19</sup> werden, wie in einem Ratgeber, Männertypen mit Blick auf optimale weibliche Liebesstrategien bzw. Verhaltenslehren aufgezählt, was eine distanzierte Beobachtungsgabe ebenso voraussetzt wie „kommunikative Kompetenz unter Einsatz des eigenen disziplinierten Körpers“.<sup>20</sup> Über beides verfügt auch die Protagonistin Flämmchen in Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel* (1929), der als *group novel* selbst eine Typenlehre praktiziert und mit seinem (geschlechter-)ökonomischen Realismus zugleich Flämmchens angenommene kühle Souveränität in Frage stellt.

Explizit thematisiert auch Marieluise Fleißer mehrfach die Aneignung des ‚männlichen Blicks‘ durch weibliche Figuren, die allerdings keine Umkehrung – oder Neutralisierung – der Geschlechterhierarchie bedeutet. So attestiert die Erzählinstanz in *Zwölf Porträts* der Figur Gesine einen „sonderbaren, männlichen beobachtenden Blick“,<sup>21</sup> der allerdings weder souverän-distanziert noch dauerhaft ist. Denn sie entwickelt keinen „Sinn für überlegte Auswahl“, sondern gibt sich hin und auf, „atmet den Menschen in sich ein, den sie sich geholt hat, [...] sie erträgt alles daran, was ihrem Wesen ganz widersprechend und nicht bekömmlich ist“<sup>22</sup> – tut also das Gegenteil dessen, was Keuns *System des Männerfangs* rät.<sup>23</sup> Auch Frieda Geiers Versuch einer Aneignung des männlichen Blicks – „Ihre Blicke sind nicht weiblich“,<sup>24</sup> heißt es in der zweiten Roman-Fassung *Eine Zierde für den Verein* – kollidiert mit dem starken Muster weiblicher Hingabe

---

19 Vgl. dazu Vedder: *Bewegliche Positionierungen. Zur Essayistik in der Weimarer Republik* (Vicki Baum, Marieluise Fleißer, Irmgard Keun, Erika Mann), v.a. S. 299–301.

20 Barndt: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*, S. 189.

21 Fleißer: *Gesammelte Werke*, Bd. 4, S. 101.

22 Ebd., S. 102.

23 Hannah Gerlach treibt die Geschlechtercodierungen zwischen ‚weiblicher‘ Hingabe und Irrationalität sowie ‚männlicher‘ Distanz und Blickregie weiter zum Bild des Vampirs, das sie aus dem Porträt Gesines liest: „Wenn wir die ‚Stärke‘ der Passivität Gesines und den Verweis auf sie als männliche Eigenheit ernst nehmen, entwirft die Skizze einen zweigeschlechtlichen Vamp, der Konsequenzen zweier Verhaltensweisen illustriert, der männlich assoziierten distanzierten Beobachtung und der weiblich verknüpften Hingabe an die eigenen Partner.“ (Gerlach: *Dichter/Frauen. Revisionen eines Produktionsmodells bei Marieluise Fleißer, Inge Müller und Friederike Mayröcker*, S. 54).

24 Fleißer: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S. 23.

wie überhaupt der geschlechterhierarchischen Liebesökonomie, die in Fleißers Roman inszeniert, ja diskutiert wird.

Die *Zwölf Porträts*, die im Nachlass aufbewahrt blieben – offenbar also für aufbewahrenswert gehalten wurden –, stellen gemäß dem HerausgeberInnenkommentar die „Vorarbeit für ein Stück oder Hörspiel“ oder aber den „Plan zu einem Roman“ dar.<sup>25</sup> Angesichts der genannten Beobachtungsstrategien einer erzählenden Instanz gegenüber Figuren, die sich selbst nicht kennen – die jedenfalls ohne Selbstbeobachtungsschleife geschildert werden –, ist wohl eher von einer geplanten Romanform auszugehen, für die diese Porträts hätten produktiv werden sollen.

Wenn es dagegen in einem Text keine Erzählinstanz gibt, weil es sich um ein Stück handelt, also um die Gattung des Dramas, so fällt darum das Beobachten mit seinen eben skizzierten Funktionen – als Spurenlesen, als Machtgeste, als Erkennen und Verkennen – keineswegs aus; es kommen aber andere Funktionen hinzu, wenn die Figuren sich untereinander beobachten und dabei ihrerseits vom Publikum betrachtet werden. Das zeigt eine beispielhafte Szene aus *Fegefeuer in Ingolstadt* (Neufassung 1971):

OLGA Sie dürfen sich aber nichts dabei denken. *Sie betrachtet ihn.*

ROELLE Mit Ihrer unausgesetzten Beobachtung werde ich bald verstimmt.

OLGA Ich werde noch schauen dürfen aus meinen Augen.

ROELLE Sie machen mich aber verstimmt.

OLGA Ich schaue mir den Bug an bei Ihrem Gesicht.

ROELLE Sein Gesicht sucht ein Mensch sich nicht aus.

OLGA Weil ich sage, daß Sie nicht stimmen.

ROELLE Warum täte ich nachher nicht stimmen?

OLGA Das ist so bei der Physiognomie. Weil sich da die Instinkte malen, auch wenn sie verborgen sind. Drum sage ich, bei Ihnen gehört erst noch was hinein.

ROELLE Mir ist das noch nie so vorgekommen.

OLGA Warum regen Sie sich nicht? Sie sind wie ein Tier, das sich totstellt.

ROELLE Ich bin immer gleich so plump vor dem scharfen Auge.

---

25 Fleißer: Gesammelte Werke, Bd. 4, S. 582.

OLGA Sie müssen sich regen, daß man das, was man noch nicht weiß, an Ihren Bewegungen sieht.

ROELLE Wenn ich auf diese Weise angestarrt werde, kann ich überhaupt keinen eigentümlichen Gedanken mehr fassen.<sup>26</sup>

In dieser Szene wird das deutende Beobachten durch die Figuren zu sehen gegeben: In Mimik, Gesten und Posen werden Beobachtung und Deutung – hier etwa im Schema der Physiognomik – im Stück wiederum besprochen und vorgeführt. Olgas geschlechtercodierter Blick auf Roelle rückt ins Zentrum der Szene, des Konflikts, des Dialogs, setzt sie doch ihr männliches Gegenüber einer „unausgesetzten Beobachtung“ aus, gegen die Roelle sich vergeblich zur Wehr setzt. Das Blickregime dieser Szene ist also zugleich eine Machtgeste, auch wenn diese nur momenthaft ist – und Olga sie sich von der Wissensordnung und „dem scharfen Auge“ der Physiognomie leiht, die ihr Objekt stillstellt, codiert, typisiert.<sup>27</sup> Das gilt auch für die Selbstbeobachtung der codierten Bewegungen und Körperhaltungen, wie sie Roelle vollzieht und zugleich kommentiert: „Die Hand kann man so heben. Die Hand kann man auch so heben. [...] Das ist bei mir eine ungewöhnliche Körperhaltung.“<sup>28</sup>

Solche (Selbst-)Beobachtungen zielen aber nicht auf eine (Selbst-)Erkenntnis der Figuren, sondern auf das Vorführen ihrer Entfremdung, wie Silvia Henke mit Blick auf *Fegefeuer in Ingolstadt* betont:

Entfremdung, im Unterschied zur [Brechtschen] Verfremdung, bedeutet für ihre [Fleißers] Figuren, daß sie etwas spielen müssen, weil sie sich und ihre Verhältnisse gerade nicht durchschauen. Statt

---

26 Fleißer: Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 87f.

27 Birgit Haas bringt diese Szene mit einer späten Briefäußerung Fleißers zusammen, in der diese von ihrem „Röntgenblick“ spricht (Brief an Klaus-Peter Wieland vom 14.12.1973, in: Fleißer: Briefwechsel 1925–1974, S. 597–600, hier S. 599): „Für sie [Fleißer] ist Schreiben alles andere als unreflektiert, dies beweist ihr Insistieren auf der Beobachtung, dem Durchleuchten der kranken Gesellschaft mit ihrem ‚Röntgenblick‘. In den Stücken sind es fast immer die Frauen, die die Situation durchschauen. Zu nennen wäre etwa die Olga aus *Fegefeuer in Ingolstadt* (1924), die das Muttersöhnchen Roelle zu dessen Ärger nach einer Prügelei nicht bemitleidet, sondern ‚konstant an mir [Roelle] vorbei auf einen fernen Punkt schaut‘ [...].“ (Haas: Marieluise Fleißers Schreiben zwischen „innerer Stimme“ und Neuer Sachlichkeit, S. 221).

28 Fleißer: Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 95f.

etwas zu erkennen, verfallen sie in Posen, geben sich ständig preis, ohne dabei transparent zu werden; sie zerrn einander ins Licht ihrer sehnsüchtig-sehscheuen Augen und schatten sich genau damit ab.<sup>29</sup>

Fleißers Texte perspektivieren also die zeitgenössische Wirklichkeit, indem deren Beobachtung miterzählt wird, ja mehr noch: Es werden die Beobachtungsmuster miterzählt, d.h. ihre kulturell komplexe Codierung, sei es die Physiognomie, sei es eine geschlechterhierarchische Blickordnung, sei es die medial geprägte Blickrahmung. Fleißers ästhetische Modernität besteht mithin darin, nicht nur eine differenzierte Beobachtung sozialer, ökonomischer, geschlechterpolitischer Wirklichkeit zu bieten, sondern zugleich ein Bewusstsein der Perspektivität des Beobachtens, also eine Beobachtung zweiter Ordnung in ihr Schreiben immer schon einzubauen.

## 2 Beobachtung zweiter Ordnung: *Mehltreisende Frieda Geier*

So wird im Roman *Mehltreisende Frieda Geier* (1931) bzw. *Eine Zierde für den Verein* (1972) die Protagonistin Frieda Geier am Romananfang darüber vorgestellt, dass sie beobachtet und dabei von anderen Figuren selbst beobachtet wird, was wiederum die Erzählinstanz beobachtet. Letztere steht nicht als überlegene Erzählautorität über allem, vielmehr wird das, was die Figuren beim Beobachten sehen, qua Sprache als perspektivierte Wahrnehmung dargestellt. Die Erzählinstanz „unterläuft das auktoriale Erzählen, gestaltet das Erzählte nicht als Faktum, sondern als Rede. Ihr Material ist das Bewußtsein der Figuren, deren Perspektive sie sich annähert.“<sup>30</sup> Das zeigt sich beispielhaft in einer frühen Romanszene, in der die Titelfigur Frieda Geier als beobachtete Beobachterin eingeführt wird. Sie betrachtet die Szenerie arbeitender Soldaten am Fluss, die auch von anderen beobachtet wird, darunter „ein bekannter Krauler“, dessen Perspektive auf Frieda die Erzählinstanz aufnimmt:

---

29 Henke: Augen, Blick und Pose. Fleißers Beitrag zum Geheimnis der „Augenkraft“, S. 124.

30 Süßmann: Zeitroman, mimetisch. Textvergleiche, Verfahren und Status von Marieluise Fleißers „Mehltreisende Frieda Geier“, S. 75.

Das Fräulein hat den ganzen Abend noch kein Wort gesagt. Die Soldaten haben keine Annäherungsversuche an sie gemacht. Ihre Blicke sind wohl etwas kalt und wandern gleichmäßig von einem zum andern. Was hat sie bloß für eine Absicht? Kann es das geben, daß ein weibliches Wesen hier stundenlang aushält, bloß um seine Beobachtungen zu machen? Sie trägt eine neue Lederjacke und abgeschnittenes Haar.<sup>31</sup>

Der „etwas kalt[e]“ Blick des Fräuleins stellt den Auftakt zur Liebesgeschichte dar, während ihr „warmer Blick“<sup>32</sup> einem potentiellen Kunden gilt, also ein ökonomisches Geschäft zustande bringen soll.<sup>33</sup> Die Blicke, die Frieda in der Liebes- und in der Geschäftsanbahnung zum Einsatz bringt und deren Voraussetzung ihre soziale und ökonomische Beobachtungsschulung ist, werden im Roman wiederum beobachtet, unterschieden und in ihrer Bedeutung besprochen. Deutlich sind vor allem die Geschlechtercodierungen, durch deren Raster hindurch die beobachtende Frau von ihrer männlichen Umgebung betrachtet wird und die durch die Erzählweise vorgeführt werden: als bildmächtige Codierungen, die keineswegs ‚natürlich‘ sind.

Das ist die Voraussetzung für jene durchlaufende Beobachtungsebene des Romans, die auf beunruhigende Weise daran erinnert, dass alles auch ganz anders sein könnte, ja müsste. Das Beunruhigende des Romans geht also keineswegs von seiner Protagonistin aus, auch wenn Gustl das postuliert: „Dies unruhige Wesen, man muß sich mit jeder Faser darauf setzen, es aus Leibeskräften halten, niederhalten meinetwegen, es nicht zum Bewußtsein seiner selbst kommen lassen.“<sup>34</sup> Vielmehr ist es die Diskrepanz zwischen Realitätssinn und Übertretungswunsch, zwischen ökonomischer Vernunft und überforderndem Begehren, die auf der Ebene der Figuren den Roman durchzieht und auf der Ebene des Erzählens eine spezifische ironische Distanz erzeugt. Nicht zufällig ist das damit verbundene Tempus des Erzählens das Präsens, verstärkt durch eine fortlaufende deikti-

---

31 Fleißer: Mehltreisende Frieda Geier, S. 30.

32 Ebd., S. 49.

33 Zur Analyse Friedas als Mehltreiterin im Kontext zeitgenössischer soziologischer und sozialpsychologischer Studien zu Arbeits- und Angestelltenverhältnissen, die Fleißer offenbar zum Teil kannte, vgl. Baureithel: Einverleibte Notwendigkeiten. Zum Habitus in Marieluise Fleißers „Mehltreisende Frieda Geier“.

34 Fleißer: Mehltreisende Frieda Geier, S. 170.

sche Perspektivierung, von den ersten Worten des Romans an: „Dies ist der vierte Tag“. <sup>35</sup> Ein solches Erzählen stellt vor Augen, erzeugt Gegenwart, bezeugt Zeitgenossenschaft, sowohl in der *histoire* als auch im *discours*.

Interessanterweise gesellt sich zu Friedas analytischem Beobachten auch das hingebungsvolle Betrachten: „Frieda schaut ihm eine Weile sprachlos zu. Sie sieht so hingebend aus, daß es ihm ordentlich wohl tut. Das hat man sich also angetan aus Fleischeslust. Nun kann sie von seinem Anblick nicht lassen.“ <sup>36</sup> Für die Beobachtung zweiter Ordnung hat das zur Folge, dass die Lust am Betrachten von Gustls durchtrainiertem und sexuell aktivem Körper auf die Erzählinstanz überspringt. Diesbezüglich spricht Gustav Frank sogar vom „Voyeurismus“ des Romans und verbindet das mit einer Reflexion der subversiven Textstrategie:

Greifbar wird damit Friedas Blick auf den ‚Mann‘, der in der Perspektive, der Einstellung des Textfokus als Voyeurismus des Textes wiederkehrt. Darauf stehen in der erzählten Geschichte jedoch hohe Strafen, die der Text auch absichtsvoll in Szene setzt, um ‚selbst‘ den Tabubruch um so genüßlicher zu vollziehen. <sup>37</sup>

Der Voyeurismus ist einer des Erzähl-*discours*, er ist gegenüber der Ordnung anarchisch, er ist verboten, deshalb muß er an Scharrer in der *histoire* abgestraft werden. <sup>38</sup>

Der Blick der Protagonistin und der der Erzählinstanz sind also keineswegs identisch, nähern sich aber – durchaus parteilich – einander an. Zudem wird deutlich, dass die Erzählinstanz nicht nur alle Figuren beim Beobachten beobachtet, sondern dabei auch sich selbst. Damit werden die Effekte ihrer Beobachtung zweiter Ordnung, beispielsweise Lust oder Analyse, wiederum kenntlich, was immer auch heißt: kritisierbar. Auch das macht die Klugheit dieser Erzählweise aus.

---

35 Ebd., S. 7.

36 Ebd., S. 110.

37 Frank: „... und das moderne Epos des Lebens schreiben“. Wirtschaftswissen bei Sternheim, Fallada, Borchardt und Fleißer, S. 318. Frank bezieht sich hier auf die Episode um Scharrers Voyeurismus.

38 Ebd., S. 320.

In Bezug auf diagnostische Beobachtungen und begehrlche Blicke, auf Reflexionen der Beobachterposition und Umkehrungen der Blickhierarchie fällt insgesamt auf, dass Fleißers Texte auch diesbezüglich zeitgenössisch sind: in Hinblick auf visuelle Moderne, Geschlechterpolitik und Medienbewusstheit. Im Roman wird das beispielsweise am Feld des Sports deutlich, hat doch Gustl Amricht – als Teil des Massenpublikums, das der Sport in der Weimarer Republik findet – seinen Schwimmstil im Kino erlernt: „Wo hat denn Amricht seine Schwimmtechnik her? Wo Gott sie ihm anfliegen ließ. Aus der Deuligwoche. Es ist doch für was gut, daß die großen Wettkämpfe gefilmt werden. Der eine sieht es, der andere sieht es nicht.“<sup>39</sup>

Gustl, der die Schwimmtechnik in der Wochenschau der Deulig (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft) studiert, kann also im Kino etwas lernen. Nur vordergründig ist das die Kompensationsstrategie eines Provinzlers, der „die großen Wettkämpfe“ nicht selbst besuchen kann – so wie auch die Beobachtungsordnungen im Roman keineswegs nur auf die Darstellung kleinstädtischer Überwachung zielen. Vielmehr fungiert auch der Hinweis auf die Deuligwoche als Aufrufen von Zeitgenossenschaft qua medialer Visualität und von sozialer Macht qua Aufmerksamkeits(um)lenkung. Denn Gustl konsumiert mit der Wochenschau ein Medium, das weder einer emanzipatorischen Wissensvermittlung noch der Einübung eines Neuen Sehens zuarbeitet, im Gegenteil: Im Jahr des Romans, 1931, kritisiert Siegfried Kracauer in einem Artikel die Wochenschauen und ihre Produktionsfirmen (namentlich nennt er Ufa, Fox und Paramount), weil diese weder informativ noch objektiv agierten, sondern bloß eine gestellte, irrealer Welt aus Katastrophen, Sensationen und Sport zeigten:

Aber die Welt in diesen Wochenschauberichten ist gar nicht die Welt selber, sondern das, was von ihr übrigbleibt, wenn alle wichtigen Ereignisse aus ihr entfernt werden. [...] Denn veranschaulichte man die Dinge, wie sie heute sind und zu geschehen pflegen, so könnten die Kinobesucher beunruhigt werden und an der Güte unserer derzeitigen Gesellschaftsordnung zu zweifeln beginnen.<sup>40</sup>

---

39 Fleißer: Mehltreisende Frieda Geier, S. 61.

40 Kracauer: Die Filmwochenschau, S. 11f. Vgl.: „Filmwochenschauen definieren hegemonial um, was Aktualität ist [...]. Dies funktioniere erstens durch mythisie-

Fleißers Roman jedoch führt gerade über den Sport die ‚Beunruhigungen‘ der „derzeitigen Gesellschaftsordnung“ ebenso vor wie die medialen Formatierungen der Welt und ihrer Wahrnehmung: so am Beispiel der Deuligwoche und ihrer Zuschauer, so auch am Beispiel des Schwimmvereins und dessen Einschluss- und Ausschlussmechanismen. Wenn am Ende des Romans Gustl in seinen Schwimmverein zurückkehrt und Frieda als unzugehörig verschwunden ist, erfolgt noch die Schilderung eines Schwimmfests:

„Gut Naß!“ schallt es aus reißender Kehle zurück. Das sind keine kleinen Angestellten und ökonomischen Anfänger mehr, kein Kanonenfutter für die anderen, das jeder zwiebeln darf, der das entsprechende Konto auf der Bank hat. Das sind die entfesselten Barbaren der Kleinstadt, die die Stunde wahrnehmen und die Formel ihres Heils ins Ohr der Unberufenen heulen.<sup>41</sup>

Wichtig an Fleißers Thematisierung des Sports ist aber – neben solchem ‚Heilswunsch‘ nach Aufgehen in der Gemeinschaft samt Ausschluss „der Unberufenen“ – zugleich die Idee der Grenzüberschreitung im Sport, ja die Sehnsucht danach. Dabei geht es weniger darum, das Phänomen des Sports als Kompensation und integralen Bestandteil kapitalistischer Verwertung anzuprangern, so wie Siegfried Kracauer das zeitgleich in seiner *Angestellten*-Studie (1929) unternommen hat. Nicht zufällig anhand des Schwimmsports beschreibt er als eine der Ursachen der Sportbewegung „die revolutionäre Massensehnsucht nach einem Naturrecht“, die allerdings als Reproduktionsfaktor in das Funktionieren der kapitalistischen Ordnung integriert sei:

Der nackte Körper wächst zum Sinnbild des aus den herrschenden gesellschaftlichen Zuständen befreiten Menschen heran, und dem Wasser wird die mythische Kraft zugeschrieben, den Schmutz des Betriebes abzuwaschen. Es ist der hydraulische Druck des Wirt-

---

rende Suggestion der Naturhaftigkeit gesellschaftlichen Geschehens, zweitens durch Förderung infantiler Regression und drittens durch Ablenkung.“ Dazu zählt Kracauer auch die Sportberichterstattung (Schweppenhäuser: *Weltflucht und Gedächtnisbild. Philosophische Aspekte des Realismus in Kracauers Bildtheorie*, S. 347).

41 Fleißer: *Mehltreisende Frieda Geier*, S. 323.