

DIE NÜTZLICHKEIT DER PHILOLOGISCHEN UNTERSUCHUNG.

Zum Überarbeitungsprozess Von Marieluise Fleißers *Fegefeuer In Ingolstadt*

Chiara Maria Buglioni
University of Milan

„Nur von sich selber schreiben, aber mit dem fremden Blick“ ... Dahinter steht also dies: unwillkürlich von der Gesellschaft schreiben, eben weil man mit dem Röntgenblick von sich selber schreibt. Unwillkürlich. In meinem Fall nicht als vorgefaßtes Programm, weil mich Programme verstören, ich will Freiheit. (*Briefwechsel* 598)

Programme hält die Dichterin Marieluise Fleißer für unkünstlerisch, so hat sie ihre Poetik nie schriftlich organisch fixiert. Da sie 1973 auf den Begriff „Programm“ zurückgreift, muss man zuerst erklären, was sie damit meint. Sie stellt sich jenem Theatermodell gegenüber, das die Aufführung als eine Reihe von Anweisungen zur Rezeption versteht, und sie verneint die „Entwicklungs-dramaturgie, die ein Ziel hat“ (MFA VI, 1b), weil sie durch das Drama keine apriorische Lehre mitteln will. Da der Brennpunkt ihres Theaters der Mensch und seine Verhaltensweisen im alltäglichen, gesellschaftlichen Leben ist, gilt die Naturtreue als erster Reiz, der später durch die „synthetische Form des Dramas“ die universal-typischen Elemente der menschlichen Existenz isolieren muss.¹ „Das naive Sehn“ der Autorin, das die Ereignisse als „wesentlich auffallend, erstmalig“ erfasst (*Materialien* 170), ohne sie in ihrer Einmaligkeit zu kategorisieren, ist deshalb mit jeder Art von Dramaturgie unvereinbar, die eine vom Autor vorgegebene Interpretation der Welt darbietet. Von Programmatik kann bei Marieluise Fleißer nicht die Rede sein. Das aber muss nicht zur Folgerung bringen, ihr Schreiben sei unreflektiert, wie Kässens und Töteberg lapidar festhalten: „Die Geschichten kamen ihr aus dem *Dunkeln*, sie schrieb intuitiv, unbeeinflusst von einer Tradition oder einem literarischen Programm“ (17). Wenn so eine Bestätigung stimmte, dann könnte man die intensive Arbeit der Dramatikerin an ihrem Werk nicht erfassen. Man soll diesbezüglich nicht vergessen, dass drei vollkommene Textfassungen von *Fegefeuer in Ingolstadt* und ebenso viele von *Pioniere in Ingolstadt* existieren, zu denen zahlreiche Fragmente, Entwürfe, Korrekturen, Notizen und Verständigungstexte im Nachlass hinzukommen.²

Zur Fleißer-Forschung und zum wissenschaftlichen Vergleich

Viele Arbeiten in der Fleißer-Forschung, die sich mit dem Schaffensprozess der Autorin befassen, haben mehr über die Positionierung und Einheitlichkeit ihres Sch-

reibens spekuliert, als die Texte in den verschiedenen Fassungen zu analysieren. Im Fokus der meisten Wissenschaftler steht die persönliche, eher auktoriale Unsicherheit der Dramatikerin, die entweder den Einflüssen ihrer Förderer bzw. Partner keine Grenze setzen kann³ oder zaghaft gegen eine männliche Umgebung rebelliert.⁴ Erst im XXI. Jahrhundert haben sich die Forscher mit den stilistischen Charakteristika der *Ingolstädter Stücke* beschäftigt. Erwähnen sollte man hierzu den Aufsatz von Birgit Haas. Sie setzt Fleißers Poetik inmitten gegensätzlicher literarischer Strömungen und erkennt in den Dramen der Ingolstädterin eine unabhängige stilistische Prägung. Dieser Aufsatz markiert eine Wende in der Interpretation von Fleißers Werken und lehnt sich an die These McGowans an, Schreiben sei für Marieluise Fleißer eine Suche nach Autonomie, eine „Selbstbehauptung“ (153). Was aber Birgit Haas übersieht, ist das viel breitere kulturelle Feld, in dem die Stückeschreiberin arbeitete und von dem sich ihre Produktion unterscheidet. Indem Birgit Haas behauptet, Fleißers Schreiben setze sich „an den Gegensätzen zwischen Brecht und Draws-Tychsen“ durch (215), identifiziert sie die zwei unglücklichen Liebesverhältnisse der Schriftstellerin mit den einzigen literarischen Instanzen, mit denen sich Fleißer konfrontiert habe. Hiltrud Häntzschel arbeitet bemerkenswerterweise den Bereich von Fleißers Beziehungen zur künstlerischen Szene der Weimarer Republik und später der siebziger Jahre heraus, außerdem zieht sie die vielen Zäsuren in Fleißers Werk in Betracht. Sie leistet dennoch den sukzessiven Fassungen der Fleißerschen Dramen keine Aufmerksamkeit, indem sie behauptet, die Originalfassungen müssten „vor den Glättungen und Um-Schreibungen der alten Marieluise Fleißer“ gelesen werden (1).

Die frühere Forschung hat sich ausschließlich den Spätfassungen von *Fegefeuer* und *Pioniere* gewidmet, was somit dem Willen der Autorin entspricht, nur ihre in den *Gesammelten Werken* überarbeiteten Texte anzuerkennen. Dagegen sind die Erstveröffentlichungen selten Gegenstand der Untersuchung und wenn falls, dann wird kein Vergleich zwischen den divergierenden Fassungen angestellt (z.B. Waterstraat). Michael Töteberg bot 1977 einen Überblick zur Urfassung von *Pioniere in Ingolstadt*, doch präsentierte er bloß eine Liste von thematischen und strukturellen Änderungen, in denen sich „die Unsicherheit der Autorin“ oft zeige (120). Auch in seiner zusammen mit Wend Kässens verfassten Fleißer-Monographie findet sich ein Kapitel, das mit den unterschiedlichen Fassungen der Bühnenstücke umgeht, ohne die Überarbeitungen Fleißers wissenschaftlich zu behandeln.⁵ Bühler-Dietrichs Arbeit über den entscherten Theaterraum am Beispiel von *Fegefeuer in Ingolstadt* unterscheidet sich von den vorerwähnten Forschungen. Die erste und die zweite Fassung des Stücks werden hier berücksichtigt. Trotzdem hält die Verfasserin die zweite Fassung für eine „Umschrift der ersten, in die die dazwischen vergangenen 46 Jahre eingehen“ (61). Die Tatsache, dass die Bühler-Dietrich die existierenden Fragmente des Überarbeitungsprozesses von *Fegefeuer* nicht in ihre Analyse einschließt, vermittelt den Eindruck, die Dramatikerin habe ab abrupto die Dramen modifiziert und sei keiner Reflexion gefolgt. *Fegefeuer in Ingolstadt* als „Fleißers Antwort auf Brechts Ästhetik“ zu interpretieren (88), wäre möglich. Diese Interpretation erfolgt aber nicht historisch-kritisch—welche Fassung in welcher Zeit?—und begrenzt das literarische Spannungsfeld auf Brecht allein.

Was noch in der Forschung fehlt ist eine kritische Einstellung gegenüber Fleißers Bearbeitungsprinzip und es bleibt die Frage offen, ob tatsächlich kein Plan, kein Projekt

in der Neubearbeitung der *Ingolstädter Stücke* erkennbar ist. Angenommen, die Überarbeitung sei eine grundsätzliche Anforderung an den dramatischen Text, erweist sich die ständige Arbeit der Ingolstädterin an ihren Texten jedenfalls als ein kennzeichnendes Merkmal ihrer Theaterästhetik.

Im vorliegenden Aufsatz erscheint es folglich als notwendig, zu untersuchen, ob es einen Grund für die Überarbeitung der Theaterstücke gibt und ob diese nach einem Projekt erfolgt. Ein Projekt zu entdecken, widerspricht nicht dem Ansatz, Marieluise Fleißer lehne Programme ab, sondern erläutert, wie ästhetische Tendenzen im Bearbeitungsprozess einer bestimmten poetologischen Absicht der Schriftstellerin entsprechen. Wie Pierre Bourdieu hinsichtlich der Untersuchung sukzessiver Versionen eines Textes feststellt, erfülle sie „ihre explikative Funktion ganz, wenn sie die Logik der Arbeit

Die Interpretation der Fassungen geht von der These aus, dass sich die Dichterin in vielfältigen Stilmitteln versucht, die ihrer Beobachtung der Menschen am adäquatesten sind.

am Schreiben, verstanden als unter den Strukturzwängen des Feldes und der von ihm gebotenen Möglichkeiten durchgeführtes Erfinden, zu *rekonstruieren* ...“ versuche (315). Zunächst möchte also die philologische Untersuchung eine neue Perspektive in der Fleißerschen Literatur eröffnen, indem sie Fragen über die stilistischen Entscheidungen aufwirft, die Marieluise Fleißer in jeder Epoche, in jeder Selbst-Positionierung angesichts ihres literarischen Feldes trifft. Die Interpretation der Fassungen geht von der These aus, dass sich die Dichterin in vielfältigen Stilmitteln versucht, die ihrer Beobachtung der Menschen am adäquatesten sind. Dieses Adäquat-Sein entspricht der Beziehung zur Realität, die die Autorin im Raum der konstitutiven Positionen des literarischen Feldes in ein-

er bestimmten Zeit—wie Bourdieu behaupten würde—differentiell kennzeichnet. So strebt Marieluise Fleißer im Laufe der Jahrzehnte nach der vorbildlichen Umsetzung ihrer Poetik. Schon am Anfang ihrer Karriere hatte die Schriftstellerin eine präzise Idee vom Drama, die sie sogar 1925 in einem Beitrag erklärt,⁶ wobei sich die Schriftstellerin das Ziel setzt, die erfahrene Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen, anhand der Darstellung einer intimen sowie sozial düsteren Atmosphäre und des Herstellens eines offenen Dramas, ohne tatsächlich keine Utopie von einer rosigen Zukunft zu entwerfen, bestimmt sie ihre eigene künstlerische Position in Bezug auf die aktuellen und potentiellen Möglichkeiten des literarischen Feldes in den zwanziger Jahren. Dieses Feld enthält aber nicht nur Brecht, sondern auch das expressionistische Theater, die letzten naturalistischen Entwürfe, die Neue Sachlichkeit, das politische Theater Piscators, die Dramatik Wedekinds, das Cabaret Karl Valentins. Von der Renaissance ihrer Bühnenstücke getrieben—die ganz im Geist des kritischen Realismus Fassbinders, Kroetz' und Turrinis entsteht—definiert Marieluise Fleißer ihr dramaturgisches Projekt weiter, so dass sie in den

sechziger Jahren stufenweise nicht mehr das Erstmalige, das Individuelle repräsentiert, sondern das Typische. Erst beim wissenschaftlichen Vergleich der Veränderungen und Korrekturen an ihren Dramen erkennt man die Leitprinzipien von Fleißers Poetik, die keineswegs zufällig oder unbesehen sind, sondern Ergebnis der dynamischen Beziehung zu einem ebenso dynamischen literarischen Feld.

Die kritische Analyse von einem extensiv überarbeiteten Gespräch zwischen den Hauptfiguren von *Fegefeuer in Ingolstadt* wird hier als Beispiel für die vergleichende Untersuchung benutzt. Zuerst werden aber sowohl eine Einführung in die bedeutendsten Veränderungen an den Neufassungen der *Ingolstädter Stücke* als auch einige Vorbemerkungen zur poetischen Kraft der Fleißerschen Sprache vorgelegt, um die Bedeutung der am Beispiel von *Fegefeuer* angewandten philologischen Untersuchung zu erfassen. Abschließend sollen Schlussfolgerungen gezogen werden über die von dem wissenschaftlichen Vergleich der sukzessiven Fassungen gebotene Möglichkeit, die grundlegenden Prinzipien der Fleißerschen Dramaturgie zu erkennen.

Das ersehnte vollkommene Sprachdrama

Am Ende der sechziger Jahre wird Marieluise Fleißer als Schriftstellerin wiederentdeckt und es sind ihre zwei wichtigsten Dramen, die diese Renaissance vorantreiben. Infolge dieses erneuten Interesses an ihrem Opus nimmt sie die Arbeit an den *Ingolstädter Stücken* wieder auf.⁷ Trotz aller Schwierigkeiten, die Vorstudien in jeder Bearbeitung präzise zu datieren, kann man zwei Richtungen in der Schreib- und Bearbeitungsweise ihrer zwei Stücke erkennen: Erstens bemüht sich Marieluise Fleißer darum, die Makrostruktur ihrer Dramen so zu ordnen, dass die Unbeweglichkeit und Ausweglosigkeit der Menschen in bestimmten gesellschaftlichen Zuständen noch offensichtlicher werden. Zweitens verstärkt sie die dramatische Spannung, indem sie dem verbalen Ausdruck mehr Kohärenz verleiht.

Was die Veränderungen an der Anordnung der dramatischen Einheiten betrifft, entdeckt man die Absicht, die Atmosphäre der Vorausbestimmung auf die Textstruktur selbst zu übertragen.⁸ Die Handlung der Neufassungen betont nämlich die Abwesenheit konkreter, möglicher Taten, welche die menschliche Existenz verändern könnten. Immer gleiche Ereignisse folgen auf den Brettern, so wie in der Wirklichkeit, in einem *circulus vitiosus* aufeinander: Die Abfolge der Bilder wird Emblem der ewigen Rückkehr der menschlichen Gegebenheiten. In diesem Sinne zeigen die Dramen „eine Status quo Situation“ auf, „in der die Menschen gefangen sind in ihrem Eigenen“ (MFA VI, 1b). Ihrer gesellschaftskritischen Absicht nach bestimmt die Autorin in den sechziger und siebziger Jahren die Funktion der *dramatis personae* näher.⁹ Die Abbildung realer Menschen berücksichtigt die Dichterin kontinuierlich, deshalb erkennt man in allen Überarbeitungen der Dramen die Tendenz, die Widersprüchlichkeit und die nicht völlige Durchsichtigkeit der Gestalten hervorzuheben.¹⁰ Die individuelle Dimension wird stets von der kollektiven Dimension unterdrückt. Es stimmt zwar, dass die Figuren glauben, dass sie im Laufe der Zeit handeln und ihre Bedürfnisse befriedigen, dennoch entdecken sie nach und nach in der verstärkten Zirkelstruktur der Neufassung, dass sie in einer von der Gesellschaft bestimmten Rolle eingesperrt sind; daher existiert keine Schaffenstat, sondern nur die Befolgung von Diktaten, von den

Verpflichtungen der eigenen dramatischen Funktion. Da die Fleißerschen Antihelden nicht imstande sind, die Handlung durch ihre Tatkraft voranzutreiben—was Schechners Definition vom offenen Drama völlig entspricht—¹⁰ findet die Stückeschreiberin in den späten sechziger Jahren ein neues Verhältnis zur Sprache ihrer Dramen, das ihnen die dramatische Ausdruckskraft garantiert.

Die dramatische Sprache Fleißers stellt sich sowohl gestisch als auch episch vor. Die Sprache ist gestisch, weil die konkrete und effektive Kommunikation die mangelnden Taten der Handlung wettmacht. Der Duktus der Gestalten signalisiert tatsächlich die moderne Gesellschaft, wobei er auf der Bühne einen Mikrokosmos ihrer kennzeichnenden Triebe und Widersprüche schafft. Doch man kann nicht annehmen, die Fleißersche Sprache lebe von Sprechakten im engen Sinne; sie wird eher durch die produktive Dialektik zwischen *langue* und *parole*, Struktur und Ereignis, bestärkt. Die Struktur ist das Wert- und Kenntnissystem einer Sprachgemeinschaft, eine permanente gesellschaftliche Institution, die den geringen individuellen Veränderungen widersteht. Das Ereignis dagegen ist der individuelle Sprechakt, durch den der Mensch die linguistischen Zeichen für die eigene Kommunikation selektiert und kombiniert. In den *Ingolstädter Stücken* ist das Spannungsfeld zwischen Struktur und Ereignis höchst auffällig: Die Figuren greifen ständig auf das Repertorium von Ideen, Idealen, vorgefassten Darstellungen sowie vorbestimmten Möglichkeiten zurück, die zur Gesellschaft gehören, in der sie aufgewachsen sind und leben. In dem normalen Kommunikationsvorgang gilt dieses Repertorium als Anreiz zur Selektion und Kombination der sprachlichen Einheiten, was die Mitteilung erlaubt. In *Fegefeuer* und in *Pioniere* jedoch hemmt es den menschlichen Ausdruck derart, dass es den authentischen Informationsaustausch verzerrt. Keine Figur kann ihre Gefühle, Wünsche oder Weltanschauungen frei ausdrücken, weil alle machtlose Opfer der soziokulturellen Tradition eigener Gemeinschaft sind, die ihnen ethische Referenzmodelle und eine Vorstellungswelt auferlegt. Die kommunikative Absicht prallt mit der tatsächlichen Beschaffenheit der Sprache aufeinander, die das armselige Subjekt zur Verfügung hat.¹² Die in den Stücken vorgestellte kleine Gesellschaft macht den Figuren den freien Ausdruck ihrer Triebe unmöglich, weil diese, sofern sie nicht sozialisiert werden, die Gesellschaft aus ihrem Gleichgewicht bringen könnten. Auf der einen Seite begrenzt die sprachliche Struktur die Fleißerschen Figuren dermaßen, dass keine echte Kommunikation stattfinden kann; auf der anderen Seite wird die Struktur selbst zum Ereignis, wenn man in der Struktur einen Kommunikationsvorgang erkennt. Anders gesagt, wenn man zwischen den fragmentarischen Sätzen den kommunikativen Willen des Subjekts und gleichzeitig den gesellschaftlichen Einfluss liest, deutet dieser Zustand auf ein linguistisches Ereignis hin. In diesem Sinne—und nicht im Sinne Brechts—ist die Sprache der *Ingolstädter Stücke* episch: Sie erzählt die Innerlichkeit der Gestalten, wobei sie die angemessenen Ausdrucksmittel und Töne zur Darstellung der Qualen und Begierden der niedrigsten Schichten mit Sorgfalt auswählt. Die von Marieluise Fleißer geprägte Sprache bringt das epische Bedürfnis des Menschen auf die Bühne: Durch die schwierige, schmerzhaft erzählte von sich selbst und den Anderen verfolgt das Subjekt die Anerkennung der eigenen Existenz und Würdigkeit.¹³ Das Publikum bekommt dadurch einen genaueren Eindruck in Leben und Gedanken der Figuren, weil auch das Nicht-Gesagte oder das Beiläufige episch wirken.¹⁴ Die Schriftstellerin betont

also nicht die primäre Funktion der Sprache, den Informationsaustausch, sondern fokussiert sich auf die nicht geäußerte Rede, die nach Jakobsons Erläuterung „[o]nly an elliptic and allusive substitute for the more explicit, enunciated speech“ ist (Lévi-Strauss & Jakobson 15). Jede Gestalt verirrt sich im Labyrinth seiner Gefühle, seiner Sehnsucht, seines Ehrgeizes, die sie mit einer spontanen Direktheit—mit einfachen und klaren Sätzen—verbalisieren möchte, die sie aber nicht äußern kann, weil sie von der Unpersönlichkeit der sprachlichen Strukturen beeinträchtigt ist.¹⁵ Was sie sagen möchte, kann nicht geäußert werden. Demzufolge fühlen sich die Menschen der Dramen für ihre verbannte Individualität schuldig. Die dramatischen Wendepunkte stimmen mit der Sprache überein: Die zerbrochenen, aneinander abprallenden, unvollendeten Sätze, das Aneinander-Vorbeireden und die ungewollten Monologe sind greifbare Zeichen der von den Gestalten gefühlten Beklemmung, keinen Weg in den sprachlichen Einheiten zu finden, um sich selbst auszudrücken. Nach einer umfassenden Reflexion stellt Buck fest, die Fleißersche Sprache reflektiere, in der Sprachnot, die existenzielle Not der Figuren (42).¹⁶ Die dargestellten Situationen und die Sprache bedingen sich gegenseitig, so dass sich die Gesellschaft in der Sprache widerspiegelt und, umgekehrt, die Sprache den gesellschaftlichen Zustand der Menschen charakterisiert.

Die Arbeit an der Sprache in „Fegfeuer in Ingolstadt“

Während der Überarbeitung der Theaterstücke beschäftigt sich Marieluise Fleißer vorwiegend mit dem sprachlichen Ausdruck. Wenn man die verschiedenen Fassungen ihres Dramas untersucht, fällt auf, dass sich nicht nur die Ordnung der Sätze, sondern auch ihre interne Konstruktion geändert hat. Obwohl das stilistische Merkmal der Fleißerschen Sprache immer deutlich bleibt, gibt es Elemente, die sie in den siebziger Jahren zu verbessern versucht, besonders die Homogenität syntaktischer Strukturen und die Kohärenz der Wortwahl. Was sie anstrebt, ist die Verstärkung der Rätselhaftigkeit, der Suspension im Dialog—infolge der Poetik Horváths und dann des Kritischen Realismus—und die genauere Darstellung der Beziehung zwischen Olga und Roelle, die sich als zwei Varianten derselben Misere in einer ähnlichen Weise äußern und sich indirekt an einen externen Zeugen wenden. Diesbezüglich sind die an Fegfeuer in Ingolstadt vorgenommenen Änderungen emblematisch. Ein Vergleich zwischen den Fassungen wird hier an dem Gespräch zwischen Roelle und Olga angestellt, welches in der Tabelle am Ende des Aufsatzes aufgeführt ist. Dort sind die erste Fassung von 1926, zwei Bearbeitungen (Zeitspanne zwischen 1970-71) und noch die Neufassung von 1971 zusammengestellt.

Zuerst soll der Aufbau der Passage betrachtet werden: Während sechs Stichworte ähnlicher Länge in der Frühfassung aufeinander folgen, umfasst die späte Fassung zwei kurze Einsätze, zwei Befehle, dann zwei Bemerkungen, einen Monolog Roelles und den Zornausbruch Olgas. Das anfängliche Gleichgewicht der Länge und der Art der Stichworte wird am Ende gebrochen, so dass das Geflecht des Texts elastisch aussieht: Es kann sich zusammenziehen, sich strecken, hin und her springen, in einem Spiel von Verweisen und Unterbrechungen, das sowohl innerhalb der Rede einer einzelnen Figur als auch zwischen den Gesprächspartnern stattfindet.

In Hinblick auf den Beginn der Stichworte kann festgestellt werden, dass die Au-

torin in der ersten Fassung die Interaktion zwischen den Jugendlichen zu strukturieren versucht. Roelle beschuldigt Olga, ihm kein Zeichen von Dankbarkeit oder zumindest Verständnis zu zeigen, sondern nur die gewöhnliche Gleichgültigkeit, die sie mit unpersönlichen Floskeln ausdrückt. Olga verteidigt sich, indem sie als Vorwand einbringt, dass sich beide in demselben Zustand befinden. Gerade durch diese Ausrede zeigt das Mädchen Verständnis für den instabilen Jungen: Es handelt sich um eine Forderung, nicht beurteilt zu werden, weil sie die einzige Kreatur ist, der Roelle vergeben kann. Plötzlich aber fängt der Junge an, Befehle zu geben, und die Dramatikerin bemüht sich darum, das Verhalten ihrer Hauptfigur in demselben Satz zu erklären: Roelle sagt sich entschieden, die Folgen von Olgas Benehmen zu sehen, als ob er die

*Diese Ungewissheit,
oder Leere, ist
dagegen das
auffallendste
Merkmal der
letzten Fassung.*

Gerechtigkeit Gottes verkörperte. Mit ihrem „So?“ (MFA VI, 1a) beweist die junge Frau eine rezeptive Neigung und verdeutlicht damit ihre Geduld für Roelles Rede. Schon in der ersten Variante der Bearbeitung ist das Gespräch lockerer: Roelle greift Olga an, ohne vorher zu sagen: „Ich muss mich haben wie ich bin,“ (MFA VI, 1a) was die Rechtfertigung seiner Handlung impliziert. Außerdem eliminiert Marieluise Fleißer Roelles Hinweis auf das leere Geschwätz, auf die törichte Formalität der Einsätze Olgas, um direkt im folgenden Stichwort des Mädchens ein Beispiel anzuführen: „Kom-

men sie zu sich und gehen sie heim.“ (MFA VI, 1b, 1. Variante) Die Autorin verzichtet auch auf den Befehl Roelles „Hinsitzen so“ (MFA VI, 1a) und lässt den Protagonisten reden, als erfülle er die Forderung Olgas, nach Hause zu gehen. Beseitigt wird dann Olgas „So?“ (MFA VI, 1a), mit dem großen Unterschied, dass die Frage des Mädchens fast rhetorisch klingt. Was aber in diesem Entwurf fehlt, ist die einheitliche Tirade Roelles. Die zweite Variante stellt eine gemischte Form dar, in der die Stückeschreiberin die Anzahl der Stichworte zu reduzieren versucht, ohne jedoch ein gutes Ergebnis zu erzielen, angesichts der Tatsache, dass der unbestimmbare Zusammenhang zwischen den Stichworten unbeachtet bleibt. Diese Ungewissheit, oder Leere, ist dagegen das auffallendste Merkmal der letzten Fassung. Man erkennt hier zusammenhanglose Stichworte, sogar brüchige Sätze, die keinem üblichen Meinungs austausch entsprechen, sondern einen einzigen Gedanken wiedergeben: Einerseits erklärt Roelle dem Mädchen die Gründe seines Verhaltens, aber er wendet sich nur als Individuum *pro specie* an sie—in diesem Fall *pro societate*—denn die Synekdoche gilt für ihn als Instrument zur Strukturierung der Welt. Andererseits strengt sich Olga an, Roelle zu entschuldigen, weil der Junge ihr männliches Alter Ego ist. Es stellt sich also heraus, dass Roelles Aussagen auch ohne Olgas Unterbrechungen einen Sinn haben und dass die kurzen Sätze der jungen Frau aufgetauchte Fragmente ihres inneren Monologs sind. Beide wollen gerade vor ihrem Doppelgänger das eigene Anderssein rechtfertigen, aber sie verwirren sich in der Formulierung ihrer Gedanken, sie können nicht miteinander kommunizieren und folglich kommen sie zu keiner Absolution.

Marieluise Fleißer markiert weiter die spiegelbildliche Beziehung zwischen Roelle und Olga durch den abwechselnden Gebrauch der Anredeformen *Sie* und *du*, der erst in der Fassung 1971 geregelt wird. In der Frühfassung wendet sich Roelle an Olga in diesem Textauszug zuerst mit dem *du*, dann verwendet er anscheinend unerklärlich im zweiten und auch im dritten Stichwort die *Sie*-Form. In der ersten Variante der Bearbeitung, als die Schriftstellerin das vierte Stichwort Roelles beifügte, duzt er das Mädchen wieder, scheinbar grundlos. Der unbeständige Gebrauch der Anredeformen könnte sich in den ersten Fassungen und Bearbeitungen allein als Symptom der Unfähigkeit des Jungen erklären lassen, mit anderen Leuten eine Beziehung einzugehen; doch wird dieses früher unregelmäßig verwendete Element des Textes zu einem bewussten Zeichencharakter der vorläufigen Fassung: Es betont den Wechsel vom unmittelbaren Gespräch mit dem Alter Ego zum Wiederhall der unpersönlichen Instanz. Was Birgit Haas „unpersönliche Instanz“ nennt (232), ist das Echo, das in der Sprache der Gestalten klingt, immer wenn sie absolute, ahistorische Wahrheiten ausdrücken. Es ist ein zur dargestellten Szene nicht zugehöriger Kommentar, der allerdings von den Figuren geäußert wird. Die unpersönliche Stimme ahmt die biblische Sprache nach, eben weil die jungen Figuren nur über die Religion verfügen, um Situationen einzuschätzen. Das heilige Wort bietet den Halbwüchsigen tatsächlich eine Interpretationslinie der Existenz. Man muss dennoch berücksichtigen, dass die Gestalten zeitweise die Drohung dieser verinnerlichten Instanz spüren: Wie Roelle in seinem Wahnsinn oder Olga in ihrem Überlegenheitsgefühl haben sie ständig Angst davor, ihre Individualität zu verlieren, um dem unumgänglichen Verhaltens- und Ethikmodell ihrer Gesellschaft das Überleben zu garantieren. Um auf die Anredeformen zurückzukommen, wenn die unpersönliche Instanz durch Roelle und Olga spricht, verwenden beide die *Sie*-Form. Dieses Merkmal der Sprache wirkt zwar verfremdend, wie Silvia Henke anmerkt, aber der Unterschied zwischen der Verfremdung in der Fleißerschen Sprache und Brechts V-Effekten liegt nicht in der Tatsache, dass die Distanzierung bei Fleißer „weder aufgeklärt noch gewählt“ ist (149). Die Autorin wählt vielmehr das Sieszen als Ausdrucksform von unveränderbaren, oft aus der Bibel stammenden urbildlichen und vorbildlichen Redewendungen und Gemeinplätzen, die einer spezifischen Situation angepasst oder bloß als Endurteile fallen gelassen werden. Wenn Olga auf das Fegefeuer hinweist oder Roelle als Beispiel die Priesterhände anführt, wird der Zuschauer von der Aufführung nicht distanziert, sondern mehr gefangen, weil er in dieser Sprache die Stimme der moralischen, gesellschaftlichen Autorität anerkennt, die über die Art und Weise entscheidet, in der die Gestalten die Wirklichkeit wahrnehmen und interpretieren sollen.

Auffällig sind derartige Sätze auch aufgrund ihrer syntaktischen Struktur. Der Gesprächsverlauf ist in der ganzen Szene parataktisch: Aus einem einzigen Satz bestehende Periode oder asyndetische Reihungen von Hauptsätzen zeigen sowohl die Grenze des Denkens und Sprechens der Gestalten, als auch die Unmittelbarkeit der Kommunikation an. Wenn sich die unpersönliche Instanz offenbart, erkennt man hingegen untergeordnete Satzteile. Eine der drei verwendeten Hypotaxen findet sich nämlich im ersten Stichwort Olgas—das, trotz des Versuchs Fleißers es in einer Bearbeitung wegzulassen, in der späten Fassung wieder erscheint—und eine noch in der Tirade Roelles. Indem diese Perioden die Verbindungspartikel *dass* zeigen, sind sie syntaktisch kom-

plexer als die von den Jugendlichen üblicherweise gebauten Satzgefüge. Hierzu liefert der andere Nebensatz ein gutes Beispiel für den vom Hochdeutschen abweichenden Gebrauch von *wie* in Gliedsätzen—*wie* statt *als* leitet einen Zeitsatz ein.¹⁷ Die derben und knappen Sätze, sowie die vorübergehenden Unterbrechungen der Autorin, die Roelles Wortschwall hemmt oder Olgas Gedanken auftauchen lässt, geben der Szene einen beschleunigten, synkopierten Rhythmus mit wenigen Pausen.¹⁸ Niemand zögert, alle Figuren wissen genau, was sie sagen möchten, aber es gelingt ihnen nicht, durch die Struktur der Rede den gewünschten Inhalt zu äußern.

Da die Tirade Roelles eine tiefe Rhythmusveränderung in der Neufassung darstellt, soll dies genauer betrachtet werden, bevor das gestische Sprechen in der Spätfassung detailgenau behandelt werden kann. Das Aufeinanderfolgen der Satzgefüge im Wortschwall exemplifiziert den Duktus des Jungen und das Zerbrechen der logischen, semantischen Schemata der Sprache. Roelles Sätze beginnen normalerweise mit sächlichen Pronomen oder Demonstrativpronomen, wie in „Das kannst du ruhig merken“ (MFA VI, 1b; *GW*I 119) oder „Das wirst du gleich merken“ (MFA VI, 1b, 2. Variante; *GW*I 119), was nicht die Person, sondern den Vorfall betont. Von dieser Bemerkung ausgehend kann man behaupten, dass der Umstand oder das Objekt wichtiger als die Person werden, wenn das Subjekt des Satzes nicht das Ich ist. Das ist auch im ersten Stichwort Roelles nachweisbar: Der Junge äußert, was er von Olga möchte und gibt dem Mädchen dann den Befehl, ihn zu erhören. Das Ich ist zwar der Träger der Triebe, aber es sind die Umstände, die die Weltanschauung und die folgerichtige Haltung der Figur bestimmen. Das Du, das von den Anderen wahrgenommene Außenbild, wird immer als die Bewährungsprobe des Subjekts betrachtet. Demnach hat Roelle große Schwierigkeiten damit, den Kontakt mit Olga aufrecht zu halten.

Der Redeschwall des jungen Menschen besteht aus kompakten und gleichartigen Einheiten. Zuerst begegnet man dem Subjekt *Ich*, das, in dem Versuch sich selber zu begreifen, sich *ex negativo* bezeichnet. In der Selbstbezeichnung erscheinen *Atemzug* und *Hosianna*, also werden ein mit der Körperlichkeit des Menschen verbundener Begriff und eine liturgische Akklamation nebeneinander gestellt. Danach verwendet Roelle einen ausgefeilten Satz mit Hypotaxe, der eher eines romantisch sentimental Romans abzustammen scheint, als dass er den sprachlichen Gewohnheiten des Halbwüchsigen entspricht. Der pathetische Aspekt der Behauptung wird von der Autorin in der letzten Fassung verstärkt, weil sie eine Regieanweisung beifügt: Roelle, der sich das Messer zurückholt, ähnelt Werther, der sich mit der von Lotte berührten Pistole umbringt. Dennoch distanziert sich der Ton von Goethe'scher Pathetik, zuerst mit dem Wort *Dreck*, Ausdruck der aufgestauten Frustration Roelles gegenüber Olga, und dann mit der Zielerklärung „ich hole dich“ (MFA VI, 1b; *GW*I 119), als ob das Mädchen eine Beute wäre, die es zu fangen gilt. Daraufhin folgt der Satz, der explizite die Analogie zwischen Sakrament und Geschlechtsakt enthält. Das biblische Echo wird noch deutlicher, wenn Roelle von der *Gestalt* spricht, in der er sich auf Olga wirft: Er kommt „in einer bösen Gestalt,“ weil der Junge nun ein Opfer des Teufels ist, aufgrund der Tatsache, dass er sich von der Engelsseligkeit verbannt fühlt.

In der stolpernden Abfolge der Hauptsätze gibt die Autorin sorgfältig die Unsicherheit der Figur wieder. Wenn solche Sätze vom Stichwort isoliert würden, könnten sie keine Mitteilung vollziehen, weil sie voneinander höchst abhängig sind; ihre Konkat-

enation ist jedoch nicht von grammatisch-syntaktischen Einheiten festgelegt, sondern von den Interpretationsgewohnheiten der Zuhörerschaft. Günther Rühle hebt hervor: „Der Satz reflektiert nicht, er bringt Feststellungen und Ergebnisse. Mitunter wird er durch Anhängen eines zweitens verdoppelt. ... Die Sprache formuliert Positionen“ („Leben und Schreiben“ 41). Es ist nämlich der Zuhörer, der nach seiner Erfahrung die Unklarheiten von Roelles Redefluss auflöst, der andernfalls unsinnig wäre. Da sich Olga auf demselben Niveau Roelles befindet, kann sie keine objektive Interpretation der Wörter des Jungen darbieten; der Zuhörer hingegen, als Zeichen-Nutzer des Textes, ist wohl im Stande, sich mit der Sprache, mit ihrer Struktur und gesellschaftlichen Rolle kritisch auseinanderzusetzen. Die Sprache von *Fegefeuer in Ingolstadt* ist durch eine Abhängigkeit des Ausdrucks von irrationalen semantischen Verbindungen gekennzeichnet, die mit keinem spezifischen Fall verknüpft werden können und daher die Unfähigkeit der Menschen darstellen, Begebenheiten selbstständig zu interpretieren, ohne auf eine außenstehende Sichtweise zurückzugreifen.

Was sich bezüglich Roelles Tirade herausgestellt hat, ist das intendierte und nach vielen Bearbeitungen erreichte Ziel von monologischen Einarbeitungen in den an sich kaum dialogischen Schlagabtausch: Die dramatische Struktur der Szene wird paradoxerweise zusammenhängender. Roelle spricht mit Olga und gegen Olga, aber er wendet sich an sich selbst, wobei er Ausdrucksformen verwendet, die ihm die Ursache seiner Haltung verdeutlichen sollen. Desweiteren wendet er sich an einen überlegenen, externen Richter, der allein Roelles Gedanken interpretieren kann. Dieser Richter hat keine göttliche oder dämonische Natur: In Fleißers Theatervorstellung wird er durch das Publikum verkörpert. Der Duktus des Außenseiters führt die Zuhörerschaft dazu, über die Verbindung zwischen Wort und gesellschaftlichem Zustand, zwischen Ausdrucksgrenzen und menschlichen Grenzen nachzudenken. Völlig zu Recht nennt Theo Buck dieses sprachliche Niveau des Dramas „Sprechzitat“ (50) oder Wiedergabe einfacher Sprechakte. Die einzigen authentischen Sprechakte in den *Ingolstädter Stücken* sind gewiss nur unter den Stichworten zu entdecken, in denen die Rede die realen Empfänger nicht erreicht: Niemand erwidert etwas auf den Ausbruch des Sprechers und seine Worte fallen ins Leere. Merkwürdig erscheint dabei gerade der Umstand, dass der Sender keine Antwort fordert, weil die aktive Teilnahme des Empfängers nie ernstlich beachtet wird. Jede Figur ist einsam und bildet sich nur teilweise ein, die Aufmerksamkeit des Anderen zu erregen. Fleißers Arbeit an *Fegefeuer* in den siebziger Jahren entspricht somit ihrer Absicht, die Rolle des zur Szene gehörenden Empfängers zu beseitigen: Das Theaterstück lebt von Worten und Reden, die sich auf einem Niveau an den Sprecher selbst und sich auf einem anderen an das Publikum wenden. Nicht nur unterstreicht Marieluise Fleißer mit dieser ästhetischen Entscheidung das Hauptmerkmal des dramatischen Dialogs,¹⁹ sondern sie richtet auch ihr Interesse auf die Dialogizität der menschlichen

*Jede Figur ist
einsam und
bildet sich nur
teilweise ein, die
Aufmerksamkeit
des Anderen zu
erregen.*

Kommunikation, im Sinne Michail Bachtins.²⁰ Erst in der Neufassung von *Fegefeuer* erreicht die Dramatikerin eine vollkommene Polyfonie innerhalb des Textes. Diese Polyfonie als Simultanität, Hallen und Widerhallen von Stimmen und Zitatensätzen ergibt sich im Dialog sowie in den einzelnen Äußerungen der Figuren. Das Publikum wird in dieser Weise darauf gedrängt, das Wort in seinen drei Hauptelementen zu analysieren: die neutrale, unpersönliche Existenz der *langue*, ferner die Existenz, die eng mit der Erfahrung der Gestalten und mit dem schon üblichen Gebrauch des Wortes verbunden ist, und zuletzt die Existenz, die das Wort für das Publikum hat. Bei Fleißer bekommt das dreifach geschichtete Wort einen weiteren Bedeutungshorizont, das heißt die Summa der szenischen Darstellung und der Eigenerfahrung des Zuschauers.

Es ist darum kaum verwunderlich, dass die Dramatikerin das gestische Sprechen ihrer Gestalten in der letzten Fassung verfeinert. Sorgfältig markiert sie die sowohl klanglichen als auch semantischen Konturen der Äußerungen, welche der Sprache des Stückes ihren „Ausstellungscharakter“ geben (der Begriff stammt von F. X. Kroetz, 1971, wieder abgedruckt in *Materialien* 382). Angesichts der Unfähigkeit der Figuren, die feste Struktur der Sprache zu modifizieren und sie als Mittel ihrer Empfindlichkeit zu benutzen, greifen die Fleißerschen Figuren auf andere Ausdrucksmittel zurück, die den Wörtern durch sinnliche Elemente Bedeutung zuschreiben. Die Klangfülle der Stichworte ist daher ein mehrmals überarbeitetes Objekt in den Entwürfen zur Neufassung, was man auch in dem bisher analysierten Gespräch erkennen kann. Man siehe nur den ersten Einsatz Roelles: In der vorläufigen Fassung (*GW I* 119) bekommt das ruckartige Vorgehen der Sätze einen starken, fast martialischen Rhythmus, was das Resultat verschiedener Kombinationsversuche ist. Die Aufzählung von Forderungen und Befehlen wird ohne Einleitung präsentiert, sie klingt zwar brutal und jeder Satz ist durch die Zäsur des Kommas unterbrochen, doch verrät die Betonung auf die Verben der Befehle den flehenden Ton Roelles: von *tun* zu *nachsagen* und dann einfach zu *nicken*. Die veränderte Satzstellung mit nicken ist hinsichtlich der nicht-geäußerten Gefühle Roelles von großer Bedeutung: Das Verb taucht direkt nach *bloß* auf und wird im darauffolgenden Satz wiederholt. Erst mit dem Insistieren auf klanglich ähnliche Elemente („Nicht einmal nicken, nichts tut sie“) erreicht der Frust des Jungen den stärksten Ausdruck.

Die Gestik der Sprache ist ferner in der visuell intensiven Beschaffenheit von Äußerungen, die durch ein besonderes Bild einen abstrakten Begriff übermitteln—wie beispielsweise „Ich bin nicht der Mann, der für den puren Atemzug an Ihrer Seite Hosianna singt“ (MFA VI, 1a; MFA VI, 1b; *GW I* 119), „für dich bin ich der letzte Dreck,“ sowie „die Engel mögen mich nicht mehr“ (MFA VI, 1b; *GW I* 119)—und im semantischen Feld vieler Worte erkennbar. Das wiederkehrende semantische Feld *par excellence* ist das Sehen, oder, im weiteren Sinne, der Körper. Schon im kurzen Schlagabtausch zwischen Olga und Roelle folgen „siehst es garnicht ein?“ (MFA VI, 1a; MFA VI, 1b, 2.Variante), „Kopf“ (MFA VI, 1a; MFA VI, 1b; *GW I* 119), „In meinen Augen,“ „angeschaut,“ „die Konsequenz sehen“ (MFA VI, 1a; MFA VI, 1b, 2.Variante; *GW I* 119), „Atemzug,“ „Priesterhände,“ „geschlossenen Augen“ (MFA VI, 1a; MFA VI, 1b; *GW I* 119), „Gestalt“ (MFA VI, 1b; *GW I* 119) aufeinander. Die Sprache von *Fegefeuer* gibt das Spiel mit Betrachtungsweise wieder, das die gesamte dramaturgische Struktur bedingt. Somit können das Anschauen und das Angeschaut-Werden einerseits als Verinnerlichung des

moralischen Kontrollsystems oder andererseits als Streben nach Klarheit und Sicherheit interpretiert werden. Der Körper ist der Referenzpunkt der wichtigsten Aussagen der Gestalten, denn sie verstehen, dass er sie nicht trügen kann. Da die verbale Kommunikation Ergebnis der Fixierung von Denkmustern und archetypischen Bildern einer bestimmten Gesellschaft ist, bleibt sie den Figuren völlig fremd. Ganz im Gegenteil ist die mit der Sprache verwickelte nonverbale Kommunikation zwar persönlich, aber auch universell begreiflich, weil sie jenseits des Verstandes wirkt. Außerhalb der konventionellen Körperhaltungen und Gesten drücken sich menschliche Triebe spontan und abrupt aus.

Man darf aber nicht vergessen, dass Olga dem Körper das Wort gegenüberstellt, als Emblem der Zivilisation gegen die Bestialität. Anfangs fragt sie: „Ist es heraus mit geweitetem Maul?“ (MFA VI, 1a; MFA VI, 1b, 1.Variante; *GW I* 119) und schließlich verletzt sie Roelle und schreit: „Vieh!“ (MFA VI, 1a; MFA VI, 1b; *GW I* 119). In dieser Hinsicht ist der Körper auch Träger der Instinkte—vor allem zu sexuellem Verlangen und Selbsterhaltung. Roelle möchte keine Gedanken und keine Moral haben, möchte nur instinktiv sein, aber er versucht, seinen Trieben zu entfliehen, indem er Olga um Hilfe ruft. Es ist kein Zufall, dass die Dramatikerin in den siebziger Jahren der Szene die Sätze Roelles beifügt, in denen er Olga davor warnt, er komme über sie in einer bösen Gestalt. Er wünscht sich unbewusst, das Mädchen in die Flucht zu schlagen. So wundert es kaum, dass Olga ihn am Ende schlägt und nicht umgekehrt.²¹ Roumois-Hasler fasst treffend zusammen: „[d]ie eigentliche Aussage des Stücks [liegt] nicht im ‘was’, sondern im ‘wie’ des Mitgeteilten“ (47).

Schlussfolgerungen

In einem Interview im Jahre 1971 mit Hans Fröhlich antwortet Marieluise Fleißer auf die Frage, ob es für sie etwas Aufregendes am Menschen gebe, folgendermaßen: „Als ich noch sehr jung war, hat mich das Eigenartige am Menschen gereizt, der besondere Fall, das Abwegige. Heute suche ich mehr das Typische zu erfassen“ (*Materialien* 349). Die Dichterin kondensiert in diesem Satz die innere Veränderung ihrer Kunst, die als Ausgangspunkt für die philologische Untersuchung der verschiedenen Fassungen der *Ingolstädter Stücke* gelten sollte. In den Fassungen der zwanziger Jahre erkennt man die Lust der jungen Schriftstellerin, sich dem Lauf ihrer Beobachtungen und ihrem oft von anderen Literaten beeinflussten Kunstgefühl hinzugeben und mit immer neuen Ausdrucksformen zu experimentieren. Vierzig Jahre später, als sich der soziale und politische Kontext nach dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg verändert hat, ist die Haltung Fleißers gegenüber ihren Frühwerken zwangsläufig anders: Das leitende Interesse ihres Schreibens ist nun das Exemplarische geworden. Im Einklang mit Bourdieus Aussage zur Nützlichkeit des wissenschaftlichen Vergleichs, wenn man die Etappen eines kreativen Werks betrachtet und „das Zögern, das Verwerfen, die Rückkehr zu früheren Fassungen“ versteht, wundert man sich nicht, „daß das Schreiben, diese gefährliche Schifffahrt in einem Ozean drohender Gefahren, in seiner negativen Dimension auch durch eine vorweggenommene Kenntnis der wahrscheinlichen, dem Feld als Möglichkeit innewohnenden Rezeption geleitet wird“ (316). Gerade im Bearbeitungsprozess der *Ingolstädter Stücke* kommt das neue künstlerische Bewusstsein Marieluise Fleißers zur Geltung.

Einen Typus zu identifizieren und darzustellen, bringt selbstverständlich die Anwendung bestimmter Kategorien mit sich, die man erst in den Neufassungen entdeckt: Die Beobachtung des Lebens führt demnach immer zu Visionen und zur Entdeckung von einzelnen Geschehnissen, die jedoch einem System zugeschrieben werden müssen, welches besondere Wesenszüge aufstellt, die gemeinsam die Grundform der Menschheit bilden können. In der Überarbeitung von *Fegfeuer in Ingolstadt*—sowie von *Pioniere*—erkennt man die Intention der Dramatikerin, ihren Stücken die unbegrenzte Existenzmöglichkeit der Geschehnisse, Gestalten und Ausdrücke zu verleihen,²² indem sie ihre stilistische Auswahl, wenn auch nicht systematisch vorgehend, homogen und stimmig macht. In der Schreibweise Fleißers ist die kontinuierliche Arbeit an den Texten nicht mehr wegzudenken: Sie gestaltet das dramatische Sujet so, dass es in der Aufführung die beabsichtigte gesellschaftskritische Reflexion weckt. Die *Ingolstädter Stücke* bieten dem Zuschauer die Gelegenheit, über die anthropologischen Konstanten seines (geselligen) Wesens und über sein Streben nach Unabhängigkeit, Selbstdetermination und moralischer Autonomie nachzudenken, aber sie erlegen keine bestimmte Gedankenrichtung auf. Sie lassen eher Fragen über die menschliche Natur offen. Insofern legt Marieluise Fleißer Wert auf Freiheit und kein festes Programm in ihrer Dramaturgie; allerdings ergibt sich aus allen Entwürfen und Neubearbeitungen das Leitprinzip, in den Texten das echte Leben, die drängenden Umstände einzuschließen, und zwar die typischen Merkmale der Menschen—in dem dramatischen Verfahren so wie in der Sprache—bis ins kleinste Detail wiederzugeben.

SYNOPTISCHE TABELLE

	MFA VI, 1a 1926	MFA VI, 1b, 1.Variante Dez. 1970- Früh- jahr 1971	MFA VI, 1b, 2.Variante Dez. 1970- Früh- jahr 1971	GW I 119 1971- 1972
Roelle	Ich muss mich haben wie ich bin, siehst es garnicht ein? Eine Anerkennung, tus. Ein schöner lieber Roelle gewesen, nachsagen. Bloss mit dem Kopf nicken. Nichts tut sie, Roelle, was willst, geh heim. Es ist immer der gleiche Käs.	Einmal eine Anerkennung, tus. Ein schöner lieber Roelle gewesen. Nachsagen. Bloss nicken mit dem Kopf. Nicht einmal nicken. Nichts tut sie. Roelle, was willst?	Ich muss mich haben wie ich bin, siehst es garnicht ein? Eine Anerkennung, tus. Ein schöner lieber Roelle gewesen, nachsagen. Bloss mit dem Kopf nicken. Nichts tut sie, Roelle, was willst, geh heim. Es ist immer der gleiche Käs.	Einmal eine Anerkennung, tus. Ein schöner lieber Roelle gewesen, nachsagen. Bloss nicken mit dem Kopf. Nicht einmal nicken, nichts tut sie. Roelle, was willst?
Olga		Kommen Sie zu sich und gehen Sie heim.		
	In meinen Augen ist die einzige Entschuldigung für Sie, dass ich mich auf der gleichen Stufe des Fegefeuers befinde.		In meinen Augen ist die einzige Entschuldigung für Sie, dass ich mich auf der gleichen Stufe des Fegefeuers befinde.	In meinen Augen ist die einzige Entschuldigung für Sie, dass ich mich auf der gleichen Stufe des Fegefeuers befinde.
Roelle	Hinsitzen so. Wie ich Sie nicht mehr angeschaut haben, sind Sie mir nachgelaufen. Davon will ich ungefähr die Konsequenz sehen.	Wie ich Sie nicht mehr angeschaut habe, sind Sie mir nachgelaufen. Davon will ich ungefähr die Konsequenz sehn.		Hinsitzen so.
Olga				Geh heim.

	MFA VI, 1a 1926	MFA VI, 1b, 1.Variante Dez. 1970- Früh- jahr 1971	MFA VI, 1b, 2.Variante Dez. 1970- Früh- jahr 1971	GWI 119 1971- 1972
Roelle				Wie ich dich nicht mehr angeschaut habe, bist du mir nachgelaufen. Davon will ich ungefähr die Konsequenz sehn.
Olga	So? Ist es heraus mit geweitetem Maul?	Ist es heraus mit geweitetem Maul?		Ist es heraus mit geweitetem Maul?
Roelle	Ich bin nicht der Mann, der für den puren Atemzug an Ihrer Seite Hosianna singt. Ich verzichte darauf, dass Sie ein Gefühl haben. Für wen die Priesterhände haarig sind, der soll das Sakrament mit geschlossenen Augen nehmen.	Ich bin nicht der Mann, der für den puren Atemzug an Ihrer Seite Hosianna singt. Ich verzichte darauf, dass Sie ein Gefühl haben. Für wen die Priesterhände haarig sind, der soll das Sakrament mit geschlossenen Augen nehmen.	Ich bin nicht der Mann, der für den puren Atemzug an Ihrer Seite Hosianna singt. Ich verzichte darauf, dass du ein Gefühl für mich hast. (Er holt sich das Messer zurück.) Für dich kann ich tun, was ich will, für dich bin ich der letzte Dreck. Aber ich werde dich mir schon holen, ich hole dich. Für wen die Priesterhände haarig sind, der soll das Sakrament mit geschlossenen Augen nehmen. Jetzt werde ich über dich kommen nicht in meiner eigenen Gestalt. Ich komme in einer bösen Gestalt. Das kannst du	Ich bin nicht der Mann, der für den puren Atemzug an Ihrer Seite Hosianna singt. Ich verzichte darauf, dass du ein Gefühl für mich hast. Er holt sich das Messer zurück. Für dich kann ich tun, was ich will, für dich bin ich der letzte Dreck. Aber ich werde dich mir schon holen, ich hole dich. Für wen die Priesterhände haarig sind, der soll das Sakrament mit geschlossenen Augen nehmen. Jetzt werde ich über dich kommen nicht in meiner eigenen Gestalt. Ich komme in einer bösen Gestalt. Das kannst du
Olga	Vieh! (schlägt ihn)	(schlägt ihn) Vieh! (Er holt sich das Messer zurück)		
Roelle		Für dich kann ich tun, was ich will, für dich bin ich der letzte Dreck. Aber ich werde dich mir schon holen, ich hole dich. Jetzt in einer bösen Gestalt. Das kannst du ruhig merken, die Engel mögen mich • • •	• • •	• • •

	MFA VI, 1a 1926	MFA VI, 1b, 1.Variante Dez. 1970- Früh- jahr 1971	MFA VI, 1b, 2.Variante Dez. 1970- Früh- jahr 1971	GWI 119 1971- 1972
Roelle		<p>• • •</p> <p>nicht mehr, die Engel sind mir schon lang nicht erschienen. Jetzt kommt ganz ein anderer, ich darf nicht sagen wer. Das wirst du gleich sehn, wer in mir wohnt. Ich bin der Teufel. (Er hebt sein Messer.)</p>	<p>• • •</p> <p>ruhig merken, die Engel mögen mich nicht mehr, die Engel sind mir schon lang nicht erschienen. Jetzt kommt ganz ein anderer. Das wirst du gleich merken, wer in mir wohnt. Ich bin der Teufel. (Er setzt ihr sein Messer an, möglichst ausspielen. Sie sinkt zurück, als hätte einen Orgasmus. Er wirft sich auf sie. Sie windet sich unter ihm hervor.)</p>	<p>• • •</p> <p>ruhig merken, die Engel mögen mich nicht mehr, die Engel sind mir schon lang nicht erschienen. Jetzt kommt ganz ein anderer. Das wirst du gleich merken, wer in mir wohnt. Ich bin der Teufel. Er setzt ihr das Messer an.</p>
Olga			Vieh! (schlägt ihn)	<i>Vieh! Schlägt ihn.</i>

END NOTES

1. Der Begriff stammt aus Fleißers Beitrag zur 1929 in der *Berliner Börsen-Courier* veröffentlichten Diskussion über die Bedeutung der neuen Stoffe für das künftige Drama. In: Rühle (Hg.) *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, 170. Der Materialband wird im fortlaufenden Text zitiert als *Materialien* plus Seitenangabe.
2. Marieluise Fleißers Nachlass wird im Stadtarchiv Ingolstadt aufbewahrt. Unter der Abkürzung MFA wird auf das Repertorium des Marieluise Fleißer-Archivs verwiesen. Die Urfassung von *Fegefeuer in Ingolstadt*, *Die Fußwaschung* genannt (geschr. 1924), ist nicht erhalten. Die I. Fassung, als Bühnenmanuskript im Arcadia-Verlag erhältlich, ist der Text der Uraufführung (Junge Bühne Berlin, 25. April 1926) und bleibt noch unveröffentlicht. Die entsprechende Sigle im Archiv ist VI, 1a. Zum Nachlass gehören auch die Entwürfe zur I. Bearbeitung (Dez. 1970- Frühjahr 1971) (Signatur VI, 1b), die I. Bearbeitung mit der Gattungsbezeichnung „Tragikomödie“ (28. Jan. 1971) (Signatur VI, 1c), die Vorarbeiten zur II. Fassung/Neufassung (Jan.–April 1971) (Signatur IV, 1d) und die neue überarbeitete Abschrift für die Wuppertaler Aufführung (15. Mar. 1971) (Signatur IV, 1e). Dieser Text gilt als Vorlage für die einzige abgedruckte Fassung in den *Gesammelten Werken* (im Folgenden zitiert als *GW* plus Bandangabe und Seitenzahl). Die III. Fassung/Ingolstädter Fassung wurde vom Regisseur Heinz Engels und von den Schauspielern für die Uraufführung in der Geburtsstadt der Autorin reduziert (30. Oct. 1971). Von der I. Fassung/Urfassung von *Pioniere in Ingolstadt* (1926-Anfang 1928) für die Uraufführung an der Komödie Dresden (25. May 1928) sind im Nachlass lediglich ein unvollständiger Typoskript und ein ebenso unvollständiges Bühnenmanuskript (Arcadia-Verlag 1929) (Signatur VI, 2a) zu finden. Die *Gesammelten Werken* geben die II. Fassung (1929) und die III. Fassung/Neufassung (1968) wieder.
3. Silvia Henke benutzt das Wort *Instabilität* (119), Günther Lutz wählt stattdessen *Unselbstständigkeit, Beeinflussbarkeit und Unsicherheit* (101-102). Angelika Führich äußert sich noch stärker, wenn sie über Marieluise Fleißers ständigen Zweifel an ihrem dramatischen Können spricht. Dieser Zweifel „hält sie immer wieder in Abhängigkeitsverhältnissen fest und hält sie davon zurück, sich als eine selbstständige Dramatikerin zu entwickeln“ (59).
4. Vgl. Susan L. Cocalis' Aufsatz über die emanzipatorischen Tendenzen Marieluise Fleißers, wo die weibliche Perspektive der Dramatikerin einem Überbau ähnelt, der alle ihre stilistische Entscheidungen bestimmt, wobei sie in den Dramen nur das wiedergeben kann, was ihr in der chauvinistischen Weimarer Gesellschaft begegnet (209). Noch nennenswert in dieser Hinsicht ist der Kommentar von Elke Brüns über „Fleißers anarchisch-erotische Autorposition“ innerhalb einer „phalokratische[n] Gesellschaft“ (158-159).
5. Die beiden Autoren haben 1980 unterschiedliche im Nachlass aufgefundene Fragmente und Bearbeitungen des Stücks *Der Tiefseefisch* in einem Band veröffentlicht. Jedoch bietet auch dieses Buch keine kritische Auseinandersetzung mit dem Bearbeitungsprozess Fleißers.
6. Fleißers Antwort auf die Umfrage „Was, glauben Sie, erwartet das Publikum von Ihnen“ lautet: „[Der junge Mensch] will nichts so sehr wie sich selber kennenlernen, um überhaupt weiterleben zu können. Er will von der Bühne herunter an sich selber erinnert werden und vor sich selber wichtig werden, indem er in seinen Nöten einen zwangsmäßigen Ablauf der natürlichen Entwicklung ahnt, von dem ihm nun einmal nichts abgesehen werden kann. ... Er will alle die Situationen sehen, in denen er selber gestanden ist oder stehen wird, nun aber zur Größe verdichtet, indem jeder der in der Szene aufeinanderprallenden Charaktere gleich recht hat und gleich ernst zu nehmen ist, weil er mit dem gleichen Ernst immer tiefer einsteigt in sein Wesen, immer inständiger einwächst in das Körpergefühl, das seinem Leib

- vorbestimmt ist, um an ihm die Welt zu erkennen“ (GW IV 419). Erstdruck in *Berliner Börsen-Courier*, Weihnachten 1925.
7. Die Bearbeitung von *Pioniere in Ingolstadt* beginnt 1967 nach Helene Weigels Vorschlag, das Stück zum ersten Mal nach dem Skandal 1929 im Berliner Ensemble aufzuführen. Im Februar 1968 inszeniert Rainer Werner Fassbinder die eigene Lektüre von *Pioniere* (unter dem Titel *Zum Beispiel Ingolstadt*), während Fleißers Neufassung erst am 1. März 1970 im Residenztheater München aufgeführt wird. Auf Anregung des Regisseurs Günter Ballhausen und des Dramaturgen der Wuppertaler Bühnen Horst Laube nimmt die Dramatikerin 1970 eine Bearbeitung von *Fegefeuer in Ingolstadt* vor. Die Uraufführung der Neufassung findet am 30. April 1971 im Schauspielhaus Wuppertal statt.
 8. Diese Vorausbestimmung hat mit dem griechischen Schicksal nichts zu tun hat, sie ähnelt eher dem unvermeidbaren gesellschaftlichen Kompromiss.
 9. Für die Bedeutung von Gesellschaftskritik in Fleißers Schreiben siehe den Beitrag Theo Bucks (42). Es ist dennoch wichtig, daran zu erinnern, dass die Etymologie des Wortes „Kritik“ auf die Fähigkeit hinweist, die Geschehnisse abzusondern, zu untersuchen und zu beurteilen.
 10. „Die Unbestimmbarkeit, die nicht ganz letzte Überschaubarkeit der Menschen ist wichtig. ... Figuren nicht abbilden sondern ins Abgründige Monströse führen. Die irrationale Komponente an dem Abgründigen, das unerklärliche, der Mensch ist nicht einfach zu sezieren“ (MFA VI, 1b).
 11. Im Gegensatz zum dreieckigen Drama entwickelt sich „The open kind of theatre“ aus dem Lebensrhythmus statt aus Lebenslaufbahnen. Außerdem findet man in der Struktur keine „Characters“, sondern „Characteristics“ (Schechner 25).
 12. Wohlweislich untersucht Calvin N. Jones die doppelte Entfremdung der Charaktere—gegenüber ihrer Gesellschaft und jeder verbalen Ausdrucksmöglichkeit—die in *Fegefeuer* auf sprachlicher Ebene festzustellen sei (139-146). Durch die Anwendung einer Gewaltsprache sei es Marieluise Fleißer gelungen, sowohl die durch das Drama dargestellte soziale Situation zu verneinen, als auch die Hoffnung auf eine Gesellschaft zu behalten, die jedem Menschen ein vollständig integriertes Leben ermöglicht. Jones übersieht jedoch dabei den innerdialektischen Aspekt der Fleißerschen Sprache: Dialoge und Szenen sind zwar „self-contained“ (141), aber nichtsdestoweniger dehnen sie sich über das effektiv kommunizierte hinaus und zeigen den tiefen Riss zwischen dem Streben nach Täter-Werden und dem Opfer-Sein auf.
 13. Vgl. Ursula Roumois-Haslers Untersuchung der dramatischen Dialogstrukturen in der ersten Fassung von *Fegefeuer in Ingolstadt*.
 14. Diesbezüglich sind Donna L. Hoffmeisters Bemerkungen höchst prägnant: „This suggests that the spoken word, the text of the play, is not valuable in and of itself, but is made so by the inner content of the subtext and what is contained in it“ (4). Die Verfasserin beschreibt weitgehend Fleißers Stücke als „speech act plays“ (12), d.h. Stücke, in denen das Hauptelement gerade die Untersuchung möglicher zwischenmenschlichen Kommunikation ist. Hoffmeisters Beitrag ist nicht der einzige über Fleißers dramatische Sprache; zu erwähnen sind zumindest Walter Dimters Forschungsarbeiten, die hauptsächlich in einem Vergleich zwischen Horváths Bildungsjargon und Fleißers stilisierter Umgangssprache bestehen.
 15. Nach Theo Bucks sind die Sätze von Fleißers Theaterstücken Dramen in nuce: „In der Sprache ist immer schon angelegt, was hernach als Handlung vorfällt“ (52). Hoffmeister bemerkt außerdem: „Her [Fleißer's] spoken situations draw on a subtext, the richer significance outside the tight package of explicit verbal content, which is both culturally determined as well as influenced by the vast undersea of the subconscious“ (20).
 16. Dimter unterstreicht: „Auf solch unvermittelte Art kommt es in ‚Fegefeuer in Ingolstadt‘ immer wieder zu Ausbrüchen unterschiedlicher Heftigkeit, und in derartigen über das ganze Stück verteilten Geschehnissen liegt das buchstäblich Dramatische dieses Ausstellungstheaters, das als Ganzes Zirkelstruktur aufweist im Sinne einer Zustandsdramatik“ (235).

17. Weitere Beispiele typischer Dialektalstrukturen findet man in McGowan (30) sowie in Roumois-Hasler (41).
18. Vgl. Hoffmeisters einleitenden Kommentar über Struktur und Rhythmus im „behavioristic drama“ (2).
19. Siehe auch Roumois-Hasler (46).
20. Für einen Einblick in Bachtins Theorie der Dialogizität und der Polyfonie siehe *Die Ästhetik des Wortes*.
21. Hierzu ist die Regieanweisung sehr interessant, die Marieluise Fleißer in einem Entwurf (MFA VI, 1b) einfügte. Die tierisch-sexuelle Implikation wird nach der Rettungsszene explizit: „Als neues Bild kommt jetzt, wie Roelle sie aus dem Wasser zieht. Er muß sie mühsam über die Bühne hereinschleifen, absetzen und wieder schleifen. Wie sie regungslos daliegt, versucht er sie auszuziehen und sie zu nehmen. Sie wehrt sich. Der Kampf muß ausgespielt werden. Schließlich kann sie sich befreien.“
22. Vgl. Marieluise Fleißers Kommentar (1966) zu einem bewussten Anachronismus in *Der Starke Stamm* (GWI 456).

LITERATURVERZEICHNIS

- Bachtin, Michail. *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. Rainer Grübel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1979. Druck.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Üb. Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2001. Druck.
- Brüns, Elke. *Außenstehend, ungenlenk, kopfüber, weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlene Hausbofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Metzler, 1998. Druck.
- Buck, Theo. „Dem Kleinbürger aufs Maul geschaut.“ *Text + Kritik, Heft 64: Marieluise Fleißer*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: Edition Text + Kritik, 1979. 35-53. Druck.
- Bühler-Dietrich, Annette. *Auf dem Weg zum Theater: Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleißer, Nelly Sachs, Gerlind Reinshagen, Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. Druck.
- Cocalis, Susan L. „Weib ist Weib:‘ Mimetische Darstellung contra emanzipatorische Tendenzen in den Dramen Marieluise Fleißers.“ *Die Frau als Heldin und Autorin*. Hg. Werner Paulsen. Bern: Franke, 1979. 201-210.
- Dimter, Walter. „Die ausgestellte Gesellschaft. Zum Volksstück Horváths, der Fleißer und ihrer Nachfolger.“ *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. Jürgen Hein. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1973. 219- 245. Druck.
- Fleißer, Marieluise. *Gesammelte Werke*. 3 Bände. [I. Dramen; II. Roman, Erzählende Prosa, Aufsätze; III. Gesammelte Erzählungen] Hg. Günther Rühle. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1972. Druck.
- . *Der Tiefseefisch. Text. Fragmente. Materialien*. Hg. Wend Kässens und Michael Töteberg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1980. Druck.
- . *Gesammelte Werke*. IV. Band: *Aus dem Nachlaß*. Hg. Günther Rühle in Zusammenarbeit mit Eva Pfister. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1989. Druck.
- . *Briefwechsel 1925-1974*. Hg. Günther Rühle. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 2001. Druck.

- Führich, Angelika. *Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik. Brecht-Fleißer-Horváth-Gmeyer*. Heidelberg: Carl Winter, 1992. Druck.
- Haas, Birgit. „Marieluise Fleißers Schreiben zwischen ‚innerer Stimme‘ und Neuer Sachlichkeit.“ *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Hg. Sabine Kyora und Stefan Neuhaus. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. 215-234. Druck.
- Häntzschel, Hiltrud. „Diese Frau ist ein Besitz.“ Marieluise Fleißer aus Ingolstadt. Zum 100. Geburtstag. „Sonderheft des *Marbacher Magazins* 96. 2001. Druck.
- Henke, Silvia. *Fehl am Platz. Studien zu einem kleinen Drama im Werk von Alfred Jarry, Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleißer und Djuna Barnes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997. Druck.
- Hoffmeister, Donna L. *The Theater of Confinement. Language and Survival in the Milieu Plays of Marieluise Fleißer and Franz Xaver Kroetz*. Columbia, SC: Camden House, 1983. Druck.
- Jones, Calvin N. *Negation and Utopia: The German Volksstück from Raimund to Kroetz*. New York: Peter Lang, 1993. Druck.
- Kässens, Wend, und Michael Töteberg. *Marieluise Fleißer*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979. Druck.
- Kraft, Friedrich, Hg. *Marieluise Fleißer. Anmerkungen Texte Dokumente*. Mit Beiträgen von Eva Pfister und Günther Rühle. Ingolstadt: Donau Courier, 1981. Druck.
- Kroetz, Franz Xaver. „Liegt die Dummheit auf der Hand? Pioniere in Ingolstadt—Überlegungen zu einem Stück von Marieluise Fleißer.“ Rühle 379-386. Druck.
- Lévi-Strauss, Claude, Roman Jakobson, et al. *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists*. Baltimore: Waverly Press, 1953. Druck.
- Lutz, Günther. *Die Stellung Marieluise Fleißer in der bayrischen Literatur*. Bern: Peter Lang, 1979. Druck.
- Marieluise Fleißer-Archiv der Wissenschaftlichen Bibliothek der Stadt Ingolstadt. *Fegefuehr in Ingolstadt*. 1. Fassung 1926, Bühnenmanuskript, Arcadia-Verlag. Abteilung VI, 1a.
- Marieluise Fleißer-Archiv der Wissenschaftlichen Bibliothek der Stadt Ingolstadt. Gedanken, Vorarbeiten und Teilabschriften zur 1. Bearbeitung von *Fegefuehr in Ingolstadt* Dez. 1970 bis Frühjahr 1971. Abteilung VI, 1b. 1. Variante.
- Marieluise Fleißer-Archiv der Wissenschaftlichen Bibliothek der Stadt Ingolstadt. Gedanken, Vorarbeiten und Teilabschriften zur 1. Bearbeitung von *Fegefuehr in Ingolstadt* Dez. 1970 bis Frühjahr 1971. Abteilung VI, 1b. 2. Variante.
- McGowan, Moray. *Marieluise Fleißer*. München: C.H. Beck Verlag, 1987. Druck.
- Muller, Maria E., und Ulrike Vedder, Hg. *Reflexive Naivität: Zum Werk Marieluise Fleißers*. Berlin: Erich Schmidt, 2000. Druck.
- Roumois-Hasler, Ursula. *Dramatischer Dialog und Alltagsdialog im wissenschaftlichen Vergleich. Die Struktur der dialogischen Rede bei den Dramatikerinnen Marieluise Fleißer („Fegefuehr in Ingolstadt“) und Else Lasker-Schüler („Die Wupper“)*. Bern: Peter Lang, 1982. Druck.
- Rühle, Günther, Hg. *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1973. Druck.
- . Einleitung. Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt. *Gesammelte Werke*. Von Marieluise Fleißer. Bd. 1. 5-60. Druck.
- Schechner, Richard. *Essays on Performance Theory: 1970-1976*. New York: Drama Book Specialists, 1977. Druck.
- Töteberg, Michael. „Die Urfassung von Marieluise Fleißers ‚Pioniere in Ingolstadt.“ *Maske und Kothurn* 23 (1977): 119-121. Druck.
- Waterstraat, Anne. „Ein System und keine Gnade.“ *Zum Zusammenhang von Gottesbild, Sündenverständnis und Geschlechtsverhältnis in ausgewählten Texten Marieluise Fleißers*. Bern: Peter Lang, 2000. Druck.

