

Suhrkamp

# Marieluise Fleißer Dramen

Gesammelte Werke  
Erster Band

suhrkamp taschenbuch 2274

Bertolt Brecht hat die dramatischen Arbeiten der Marieluse Fleißer bewundert, Benjamin nannte ihre Prosa »Kunstmittel ersten Ranges«, Herbert Jhering »ein Wunder«, und Alfred Kerr sah die Autorin selbst »als ein(en) Besitz«. Unsere Ausgabe in vier Bänden möchte den Rang dieser Dichterin zeigen, nachdem Autoren wie Franz Xaver Kroetz, Martin Sperr und Rainer Werner Fassbinder auf sie als ihre literarische Herkunft verwiesen haben.

Der erste Band enthält alle Schauspiele. Die drei bekannten Stücke *Fegefeuer in Ingolstadt*, *Pioniere in Ingolstadt* und *Der starke Stamm* zeigen die Fleißer zwischen Brecht und Horváth. Es sind Volksstücke von jener Art, die das Volk abbildet, ohne es zu verklären, die seine Sprache aufnimmt und mit ihrer Hilfe Mentalität und Situation der kleinen Leute durchschaut. Der Band enthält auch *Karl Stuart*, das einzige historische Schauspiel von ihr, und ein bisher so gut wie unbekanntes Stück: *Der Tiefseefisch*. Von den *Pionieren in Ingolstadt* sind zwei Fassungen abgedruckt, jene, die unter Brechts dramaturgischer Hand 1929 so viel Aufsehen erregte, und die neue Fassung von 1968.

Marieluse Fleißer wurde 1901 in Ingolstadt geboren, sie starb 1974 in ihrer Heimatstadt.

Marieluise Fleißer  
Gesammelte Werke

*Erster Band*

Dramen

Suhrkamp

Herausgegeben von Günther Rühle  
Von den Regeln abweichende Schreibweisen  
wurden auf Wunsch der Autorin übernommen

3. Auflage 2017

Erste Auflage 1994

suhrkamp taschenbuch 2274

Gesammelte Werke © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1972

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Einzelnachweise am Schluß des Bandes.

Alle Aufführungsrechte der Stücke

bei Suhrkamp Verlag Berlin,

ausgenommen für »Karl Stuart« und »Der starke Stamm«,  
die beim Verlag Kurt Desch München zu erwerben sind.

Printed in Germany

Umschlag: hißmann, heilmann, hamburg

ISBN 978-3-518-38774-0

Leben und Schreiben  
der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt  
*Günther Rühle*



Als unsere Autorin im Herbst 1929, kurz nach jenem ins Sagenhafte gewachsenen Skandal um ihr Stück *Pioniere in Ingolstadt* die gesammelten Erzählungen herausbrachte, war auch auf dem Leineneinband gedruckt: *Geschichten der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt*. Ihr erstes Stück hatte man *Fegefeuer in Ingolstadt* genannt. Sie war nun also zum drittenmal mit dem Namen ihrer Heimatstadt versehen. Die dort am 23. 11. 1901 in der Kupferstraße Geborene fiel endgültig auf ihre Stadt zurück, die sie ausbrecherisch verlassen hatte. Der Rückfall nun war dieser so wenig recht wie jener. Beide erschrakten voreinander, beide entdeckten ein anderes Gesicht. Seitdem ist die Koppelung der Namen so eng geworden wie nicht einmal die zwischen Thomas Mann und seinem Lübeck, Brecht und Augsburg, Zuckmayer und Nackenheim. Alle diese Schriftsteller waren Ausbrecher von daheim, die drei wurden weltläufig, nur die Fleißer ging, selbst unter den gleichen Umständen späterer politischer Mißliebigkeit, in die Enge der Herkunft zurück. Ingolstadt war und ist ihr Boden. Daß sie von ihm nicht zu trennen ist, hat sie als Erfahrung erlitten.

Der Kreis, in dem die Personen ihrer dichterischen Rapporte sich bewegen, reicht von der Schanz im Norden, dem Kreuztor im Westen der alten Stadt bis zum Neuen Schloß im Osten und vom unteren Graben im Süden bis in die Niederungen der Donau, in die Schütt. Gelegentlich machen sie einige Ausflüge nach München, Nürnberg und Regensburg. Das entspricht dem Bewegungsraum, den die Generationen in der Provinz zwischen 1910 und 1948 zur Verfügung fühlten. Dies ist auch die Fleißersche Zeit. Was sie schrieb, ist aber auf solche historische Fixierbarkeit nicht aus.

Noch immer kann die Fleißer, geht man mit ihr durch die Stadt, die Gassen und Winkel, die Schauplätze ihrer Geschichten zeigen; sie selbst wohnt draußen vor den alten



Festungsgräben, wo das neue Ingolstadt sich mit Automobil- und Ölindustrie in den letzten zwanzig Jahren aufgebaut hat. Diese neue Industrie lockert und verwandelt die alte gesellschaftliche Struktur, aber je näher dem Kern, um so mehr spürt man auch heute noch die Macht der alten Stadt. Die Glocken von neun Kirchen dröhnen über die Dächer, deren Hausfronten in treppenhaften Giebeln in den Himmel steigen. Die Enge hatte und hat noch ihren Zug zur Höhe, die Gegenwart reicht noch immer in eine tief gegliederte Geschichte. Man kann, selbst unter den gelockerten Bedingungen von 1970, hier noch immer die Macht eines Wortes aus dem benachbarten Bischofssitz erfahren.

### *Beschreibung einer himmlischen Stadt*

Je weiter zurück in den Dichtungen der Fleißer, um so stärker spürt man die alten Bindungen des Orts. »Olga schaute in die schwarze Öffnung der Garnisonkirche . . . Protestanten kommen nicht in den Himmel, sagte sie laut . . . Erna schimpfte, die Rothaarigen kennt man . . . Ich sagte, er soll am Pfarrhaus nicht so schrein . . .« Das sind vier Sätze aus der ersten erhaltenen Erzählung *Die Dreizehnjährigen*. Die Einundzwanzigjährige objektivierte sich damit zum erstenmal ihre Welt. Kirchenmacht und Vorurteile, letztere die Ergebnisse einer Erziehung, die auf blinde Ehrerbietung hier und auf Ehrvernichtung aus war bei denen, die nicht zur Mehrheit und also nicht zur Norm gehörten. Uralte Raster. »Trau keinem Roten«, heißt es schon in einem mittelalterlichen Roman, dem *Ruodlieb*. Auch der Teufel drängt sich noch in die Phantasie der spielenden Halbwüchsigen. Die Phantasie ist da, aber auch sie ist institutionell gefesselt.

Mit der Wahrnehmung von Verhöhnung, Mißachtung und Ausstoßung öffnet sich ein Prozeß gesellschaftlichen Verhaltens, in dem eine Gruppe ihre Mängel auf einen anderen personalisiert. Die Folgen sind Lebenskatastrophen. Der rot-

haarige Willy Sandner, der mit seiner frühen Sexualität nicht zurechtkommt, rächt sich am Ende; mit seinem Selbstmord macht er – erpresserisch – die anderen zu Mördern, die ihn verhöhnten. Es ist ein Zirkel gegenseitiger Verletzungen; die Dreizehnjährigen kopieren, was sie von den Erwachsenen erfahren. Übernommene Muster praktizieren sie als ihr Leben. Diese Welt ist in aller »Ordnung« ungeordnet, wirr, hektisch, ohne Klarheit. Schon die Bewegungen derer, die ihr angehören, zeigen die Verbiegungen und Verkrampfungen körperlich.

Die Skizze weist schon die kommende Erzählerin und Dramatikerin aus. Verdichtet führen die in der Erzählung vorgewiesenen gegenseitigen Bedrängungen zu einem Drama in perpetuo. Die Verdichtung heißt bald darauf *Fegefeuer in Ingolstadt*. Das Schauspiel wird schon 1926 von Herbert Ihering »ein Wunder« genannt. Es ist ganz ohne Vorbild. Reale Welt wird von einem visionären Auge durchschaut.

Die Jugendlichen in *Fegefeuer in Ingolstadt* sind literarisch ortbar als »Jahrgang 1902«; es ist die Generation, die den Krieg noch erlebte, aber nicht mehr an ihm teilnahm. Ihr ist gemeinsam eine starke Neurasthenie, ein starker Mangel an Selbstständigkeit, ein Bedarf an Hilfe. »Die richtige Hilfe muß schon in einem drin sein. Und bei mir ist sie eben nicht drin. Es heißt auch, das ist eine Strafe der Generation«, sagte Roelle im *Fegefeuer*. Der Satz weist ihn jenen jungen, suchenden, nach Hilfe rufenden Jugendlichen zu, wie sie Klaus Mann in *Anja und Esther* und Ferdinand Bruckner in *Krankheit der Jugend* und *Die Verbrecher* fast gleichzeitig beschrieben haben. In Bruckners Großstadt leben diese Jugendlichen schon in einer ungewöhnlichen, Werte umstürzenden Freiheit; die Fleißer stellt ihren Roelle, ihre Olga aber noch in eine Gruppe, die von der »neuen Generation« nichts an sich hat. Sie zeigt die Fesseln der Provinz. Die junge Olga, die in den Ferien nach Hause kommt, Roelle, der von der Schule verwiesen ist, weil er einen Hund quälte, werden die Opfer jener, die um sie herum sind; die Opfer von Mini-

stranten, die an Roelle die Beschimpfung Christi nachüben, von bigotten Mitbürgern, die die Moral, die sie nicht haben, von den Ausgestoßenen verlangen. Olgas Vater, der die Fallsucht hat, stellt nur dar, daß es keine personalisierbare väterliche Autorität mehr gibt, und Roelles Mutter, die ihrem Sohn, der sich schon als Vater für Olgas Kind anbot, mit der Suppe nachrennt und ihn gewaltsam füttert, ist das Schreck- und Kehr Bild eines gütigen Mutterbildes, das, trivialisiert, als das der gestorbenen »Mama« immer wieder beschworen wird. Die Urbilder von Führung und Liebe erscheinen nur im Zustand ihrer Deformation.

Beschädigt und verworren ist das Verhältnis aller zueinander. Clementines Verhältnis zu ihrer Schwester Olga ist verletzt durch Zurücksetzung, Verlustängste und Bildungsneid; ihr Selbstschutz, der zur Selbstgerechtigkeit wird, schlägt um in Denunziation (»Du kommst einmal nicht in den Himmel.« »Dich wenn wir nicht hätten!«). Olgas Verhältnis zu Clementine und allen anderen wird von solchen Aversionen und von der höhrenden Verachtung wegen ihrer unehelichen Schwangerschaft geprägt. Der junge Roelle, wegen seiner Häßlichkeit selbst ein Ausgestoßener, der sich um Olga bemüht, setzt an sie die Hebel an, mit denen man Leute an sich zwingt. Er erpreßt sie mit seinem Wissen von einem Abtreibungsversuch. Was der eine tut, ist begründet in dem, was der andere ihm tat. Der wegen seines Geruchs, seines Aussehens und seiner Moral diffamierte Roelle hat schließlich kein anderes Selbstverständnis mehr als das, was man ihm aufzwingt (»Ich bin die Pest. Für mich sind die Dornen.« »Ich bin mir selbst widerwärtig.«). Er objektiviert sich, indem er den Hund, dem er Nadeln in die Augen stach, zu Olga schickt. »Ich habe gedacht, wenn er schreit, ist das wie meine arme Seele.« In solchen Symbolen produziert die Innenwelt wieder nach außen, was sie von außen als Rohstoff der Erfahrung aufnahm. Wenn Roelle zum Erpresser wird, so gibt er die Erpressung weiter, der er sich selbst aus Angst unterwerfen muß. Wenn er sich selbst sensationalisiert und vorgibt, mit

den Engeln zu verkehren, versucht er sich mit Hilfe des religiösen Prinzips, das die Stadt noch beherrscht, als Außenseiter wieder in den Mittelpunkt zu bringen. Die Großgruppe hat an Roelles theatralischem Versuch der Engelsbeschwörung, der einer der Hysterisierung ist, ihr spottendes Vergnügen; im Reagieren des Outcasts erkennt sie ihre ›Normalität‹. Die Normkontrolleure, die Aufpasser (»In der Kirche war sie heut nicht.«) sind zahlreich zur Stelle; die Horcher, die Angeber und die professionellen, spionierenden Handlanger eines Arztes, der sich für den Fall Roelle nur individual-, nicht sozialpsychologisch interessiert, als sei nur er krank, als hätten die »Normalen« ihn mit ihrer kranken Normalität nicht selbst pathologisiert. Wie Roelle sich im Hund sein inneres Bild objektiviert, so objektiviert sich diese Gesellschaft in Roelle; er wird das Erscheinungsbild ihrer Krankheit, nur mit dem Unterschied, daß Roelle als solches nicht erkannt wird. Zu diesem System gehört jene Blindheit, die ihr Tun nicht erkennt (Biblich: »Sie wissen nicht, was sie tun.« Marx: »Sie tun es, aber sie wissen es nicht.«) und also auch nicht sich selbst. Es gibt keinen Bezugspunkt außerhalb dieser Welt, von dem aus ihre Teilhaber sie durchschauen. Ihre Heillosigkeit ist der Bezug auf sich selbst. Wie einer der Reflex des anderen ist, so sind alle Reflexe und Umkehrungen auch nur Hinweise auf die Unselbständigkeit dieser engen violenten Welt. Autorität ist hier deswegen nicht personalisierbar, weil die Gruppe insgesamt das Blind-Ererbte als Eigenes praktiziert. Die Norm ist überpersönlich, also verantwortungslos im Einzelnen. Olgas Satz: »Und ich biege meinen kleinen Finger nicht ab, ohne daß ich vom Himmel beobachtet werde«, sagt noch, wie sich das höllische Beobachtungssystem der Kleinstadt, die installierten Augen gesellschaftlicher Kontrolle, vom ererbten Himmlischen ableitet.

Das Drama steckt voll solcher Umkehrungen. Eine Umkehrung ist auch Roelles Martyrium. Christen foltern eine junge Leidensfigur (Roelle) mit allen aus der Heiligen-Geschichte

bekanntesten Methoden: Verhöhnung, Steinigung, Wasserung, Entblößung des Leibs. In dieser christlichen Welt bleibt dem Roelle nichts mehr, als den Teufel zu spielen, der mit dem Aufessen des Beichtzettels nicht nur das Sündenschema dieser Welt verschlingt, sondern auch noch eine blasphemische Selbstheiligung vollzieht. Das Stück, das ursprünglich *Die Fußwaschung* hieß, bezog diesen Titel auf das Hineintauchen des wasserscheuen Roelle ins Wasser. Fußwaschung ist eine Gebärde der Demut; die Wasserung aber Roelles Demütigung. Olga, die Schwangere, die durch die Straßen gejagt wird, benennt die Menschlichkeit, auf die sie trifft: »Ihr seid wie die reißenden Tiere.« Aber das klingt nur so, als sei ein Punkt »außerhalb« dieser gesellschaftlichen Praxis der Gewalt erreicht. Es ist aber nur eine Klage.

Alle Auflichtungen im Stück sind partiell. Noch die lichten Stellen im Stück belichten nur die heillose Verknotung. Der häßliche Roelle zeigt den möglichen Menschen in sich, wenn er zu Olga sagt (die ihr Kind abtreiben lassen soll): »Es sollte leben dürfen, auch wenn es nicht schön ist . . . Es macht Menschen aus uns, indem es ein Mensch wird.« Aber auch Olga zieht sich gleich auf alte Sätze zurück, flieht und diffamiert später selber den Roelle. Auch in denen, die gemeinsam ausgestoßen werden und sich zusammenfinden könnten, funktionieren im Zugehen aufeinander wieder die Maximen derer, die beide ausstoßen. Die Außenwelt funktioniert als Innenwelt; die Opfer selbst stützen das System.

Darum spricht auch die Sprache im Stück nicht, weil sie nicht verbindet. Die harten Sätze stoßen den andern noch im Zupacken von sich ab. Marterinstrumente hat Herbert Gamper diese Sätze genannt. Die Hauptfrage, die das Stück durchdringt, bezieht sich unmittelbar darauf. »Ich möchte wissen, warum wir einander nichts zu sagen haben?« Der sie vorbringt, ist der Vater, der selbst nichts mehr zu sagen hat.

Diese Frage ist die Lebensfrage der Fleißer geworden. Sie hat sie am Anfang ihres Schreibens gestellt. Die ersten Antworten werden schon in diesem Stück und dann durch das ganze

Werk gegeben. Die erste Antwort gibt Roelle noch in biblischer Sprache: »Ich war nackt, und ihr habt mich nicht bekleidet.« Das heißt: der Mangel dieser Welt ist der Mangel an Liebe, die eine zum Nächsten ist.

Die biblische Welt steckt in vielen Details dieses Stücks. Steinigung, Wasserung, die Kindsgeburt, die nicht stattfinden soll, der Bezug auf das Fegefeuer machen das Stück zu einer Chiffre. Die Realität wird damit in ihrer Abbildung überschritten. Schon in der Erzählung *Die Dreizehnjährigen* gab es solches Überschreiten. »Olga hing an den Klinken des Schultores – sie sah aus wie gekreuzigt . . .«, das Bild ist eine jähe Einblendung im Text. Das Drama, das soviel biblische Kehrbilder hat, wird selber zum Kehr Bild. Auf diesem Boden ›Ingolstadt‹ sind die Durchblicke auf den ursprünglichen Entwurf einer christlichen Stadt noch möglich. Sie hat eine spezifische Qualität. Im Roman spricht die Fleißer einmal vom »mystischen Leib« dieser Stadt. Ingolstadt ist eine seelische Landschaft. Eine Gottesstadt – aber verkommen und nun im Zustand des Fegefeuers. In ihr steckt das Kehr Bild des himmlischen Jerusalem.

Solche Bezüge zur christlichen Abkunft, zur Heilslandschaft, haben bei der Fleißer bis in die Gegenwart gehalten. Das erst 1972 vollendete letzte Prosastück über ihre Kriegsarbeit in Ingolstadt hat »Vorhölle« als Bezugswort im Titel; das sagt, da der Bezug wieder die Realsphäre des Berichteten überspringt: Ingolstadt grenzt noch ans Mittelalter. Protasius und Gervasius, die zwei seltsamen Aufpasser im *Fegefeuer*, erscheinen noch wie Sendboten aus der alten humanistischen Schule, die in das Ingolstädter Mittelalter inkorporiert war; Spürhunde für eine Wissenschaft, die sich einzelne Bürger zum geopfertem Objekt ihrer Neugier machte. Solcher räumlichen und zeitlichen Entrückung wegen konnte die Fleißer immer sagen, sie meine nicht dieses gegenwärtige Ingolstadt (»Ingolstadt steht für viele Städte«), sondern eine Lebensform, die sich aus dieser Sozietät noch ableiten kann. Sie stellt schmerzende Prozesse dar ohne Richtung und Ende.

»Meine Begabung ist im Grunde episch«, schreibt sie noch im Herbst 1955 an Brecht. Wahrscheinlich ist die Selbstvermutung richtig: die Begabung ist episch, aber sie denkt dramatisch. Sie, die um 1925 mit Prosa und Drama zugleich hervortrat, ist mehr durch das Drama als durch die Prosa definiert. Auch die Regeneration ihres Ansehens seit 1971 lief über das Drama, über *Fegefeuer in Ingolstadt*.

Was ist das Dramatische an *Fegefeuer*? Nur der Konflikt zwischen den einzelnen und der Gruppe, der einen Ausstoßungsprozeß enthält? Das Drama entfaltet sich doch nicht, alles bleibt auch am Ende so ineinander verhakt wie es am Anfang war. Kein dramatischer Vorgang, sondern das ganze System gesellschaftlicher Interaktion, das Reagieren aufeinander, der schnelle, diskontinuierliche Wechsel der Positionen, die Entfaltung eines breiten Bildes gegenseitiger Verfeindung stehen im Vordergrund; die Verhaltensweisen und Rollenbestimmungen innerhalb des Schädigungssystems bis hin zur Erfindung eigener Martyrspiele, die als Aktion auch Selbstdarstellung werden. Dies alles ist noch episch; aber dies alles braucht auch die körperliche Anschaulichkeit, weil der Körper der Erfahrungsgegenstand dieser sozialen Praxis wird. Dramatisch wird, was den Körpern widerfährt, die Zugriffe, die Verletzungen, das System der Schmerzen. So konnte sie später sagen, ohne was vom Theater zu wissen, habe sie lauter Rollen geschrieben.

Der Körper als das Erfahrungsinstrument von Liebe und Haß ist das Zentrum der Fleißerschen Reflexion. Sagen wir ›Leib‹, stoßen wir, wie bei der Stadt, wieder auf eine mystische Qualität. »Ach, daß wir in eine Welt der Gemeinheit fallen mit jedem Tag, wie wir in diesen Leib gefallen sind und wir haben ihn an uns«, sagt Olga im Stück. In der Klage schwingt mit das alte Bild vom Leib als dem Gefängnis der Seele; aber der Leib ist hier bezogen auf die »Welt der Gemeinheit«, auf die Gruppe, mit und in der er lebt. Die Gesellschaft als Leib, als Gefängnis des einzelnen: das ist die höhere Analogie.

## Ein Weg nach draußen

Es fällt nicht schwer, vom *Fegefeuer* her die Fleißer in Beziehung zu Barlach oder der Lasker-Schüler zu setzen. Auch deren Dramen stehen in epischen Bezügen. Auch in ihnen ist die erkennbare, ortbare Provinz das Thema, sind ihre eingeschränkten und verrenkten Menschen Gegenstand der Betrachtung; überall ist der Durchblick in irrationale Hintergründe offen. Solche Beziehung auf- und zueinander war von keinem gewollt, noch war sie möglich. Die Fleißer hatte weder persönliche noch literarische Kontakte mit beiden. Doch gehört es zur literarischen Typologie der zwanziger Jahre, daß an der Wupper, in Güstrow und in Ingolstadt unabhängig voneinander entstandene magische Bilder der provinziellen Enge sichtbar werden; es sind selbständige, ihrer Funktion unbewußte Gegenbilder gegen eine Literatur, die ihre neuen Stoffe, Personen und Stile immer bewußter aus der Großstadt, und das heißt vor allem aus der Hauptstadt, aus Berlin, entnimmt. – Jeder der drei hat für sich Auswege aus der Enge der Provinz gesucht. Barlach, indem er den expressionistischen Zug zur Welterneuerung zum mystischen Neuwenden des einzelnen verinnerlichte, die Lasker, indem sie, nach Berlin vorstoßend, sich bis zum koboldischen Clown individualisierte. Die Fleißer ließ sich von dem Strom erfassen, der Mitte des Jahrzehnts aus der bayerischen Provinz in die Hauptstadt Berlin führte. Olga spricht im *Fegefeuer*, freilich rhetorisch, vom Auswandern nach Amerika; Olga, in der ein Stück von der jungen Fleißer steckt, formulierte damit, was die Fleißer (die eine starke Fähigkeit zur Antizipation hat) tat, als sie sich von Lion Feuchtwanger und Bertolt Brecht 1926/27 mit nach Berlin nehmen ließ. Die Gruppe um Brecht, Feuchtwanger, George Grosz und Piscator, die damals in Berlin ein Projekt »Großstadtkunst« hatte, nannte sich »Die Amerikaner«. Der Fleißer war solcher Bezug sicher nicht bewußt. Sie entschied immer aus Intuition und Instinkt. Ausgehend von Ingolstadt suchte sie in Brecht ihr Amerika.



Die Enge, die bewußte Einengung der Welt hatte die Fleißer konzentriert schon in der Schule der Englischen Fräulein in Regensburg erfahren. Was sie »die Klausur der steifleinerne Kragen« nannte, war die Abtrennung vom Leben selbst. In der *Moritat vom Institutsfräulein*, im Roman, auch im *Venusberg* ist darüber berichtet. Das Institutsreglement war das einer religiös und sittlich motivierten Kaserne; eine Erziehung zur Unselbständigkeit. Die Abrechnung lautete später so: »Ich war erzogen, daß ich gehorchte. Ich war gewohnt, daß ich mich nicht verriet. Ich war nicht erzogen, daß ich mich wehrte.« und »Ich wußte nicht wie man klug ist. Ich wußte bloß, daß alles, was ich dort gelernt habe, falsch ist.« (Moritat). Das Verlangen, auszubrechen aus solchen durch gesellschaftliche Wertschätzung abgesicherten Disziplinierungen, kam aus ihrer vitalen Natur. Ihr Naturwille und das hemmende Reglement, Unterordnung jeder Art, kamen miteinander immer in Konflikt, auch wenn diese »freiwillig« gesucht wurde. Das ist die Dialektik des Fleißerschen Lebens; die Urzelle ihres Dramas.

Das Theater war der Klosterschülerin die erste Darstellung der Gegenwelt zu ihrer Klausur. Sie wußte noch nicht, was es war; im *Venusberg* beschrieb sie, daß es sich ihr als ein mythisches Bild einprägte, als eine Stätte, die brennt. Aus Arthur Kutschers Seminar kam die, die im Münchener Fasching dem Schriftsteller Lion Feuchtwanger und von diesem Bertolt Brecht zugetragen wurde, in die vorgeschobensten Positionen der neuen künstlerischen Produktion. Brecht brachte damals seine ersten Stücke auf das Münchner Theater. Sie sah *Trommeln in der Nacht* und *Im Dickicht*. Sie las *Baal* und geriet in den Produktionsprozeß von *Leben Eduards II.* Sie spürte, daß sich hier das formulierte, was sie wollte: der Ausbruch aus den Konventionen von Denken und Sprechen; auch Brecht arbeitete Augsburg ab. Der Instinkt sagte: »An dem komme ich nicht vorbei.« (*Frühe Begegnung*); »Dort

war was im Werden, was man anders nicht bekam«; sie spürte »Der gräbt mich um.« (*Avantgarde*). Brecht wurde für eine kurze Phase der Löser aus dem Herkommen. Die Heftigkeit des Eindrucks von ihm hat sie noch später mit diesen Vokabeln belegt: »Das Genie, der Gipfel, die Potenz, das starke, glühende Leben, eine Sonne, ein Magnet, das reine Dynamit, der Rebell, der Respektlose, der Meistbeschriene, der Allmächtige, der persönliche Herr, der Schöpfer« (so in *Avantgarde*). All diese Kraftbestimmungen beziehen sich auf die Person Brechts, nichts aber auf seine theoretische Arbeit. Die Fleißer nahm immer auf über den Umgang mit Personen; ihr ganzes Werk ist selbst theorielos.

Brecht verlangte, herauszutreten aus allen bürgerlichen Bindungen, sich selber aufs Spiel zu setzen, das Frieren zu lernen. Das empfand sie als »unmenschlich«, aber sie unterzog sich dem. Über Brecht geriet sie in die Kunst und an den Ursprung des Sprechens. Was das heißt, kann man noch nachlesen. Zwischen *Die Dreizehnjährigen* und *Abenteuer aus dem Englischen Garten* liegt die Begegnung mit Brecht. Im *Abenteuer* ist die Sprache auf einmal elastisch, Härten, Sprünge und Brüche werden aufgehoben; obwohl abermals das Scheitern einer Liebesbeziehung beschrieben ist, ist ein Kontakt der Personen möglich, die Personen sind differenziert im Suchen, Sich-Nähern und Entfernen. Humor zeigt eine Überlegenheit über den Stoff, vertrackte Stilverrenkung – von Karl Valentin erlernt – eine so nie mehr möglich gewordene Ironie. Das *Abenteuer aus dem Englischen Garten* ist aus dem Enthusiasmus für Brecht und der Mobilisierung der Sprache und Einbildungskraft entstanden. Ein Glanzstück bis heute in der erzählenden Literatur.

Brecht hat die Fleißer hervorgeholt aus dem Ingotstädter Versteck. Die Uraufführung von *Fegfeuer* (1926), die Berliner Aufführung der *Pioniere* (1929), sogar noch die Uraufführung des *Starken Stamms* 1950 in München verdankt sie seiner Vermittlung. Das ist der eine Grund für ihre das Leben lang dauernde Erinnerung an Brecht. Der andere ist der: »Ich

schrieb auf den Mann zu.« Er ist die Instanz, von ihm lernt sie beobachten, aussparen, Knappheit des Ausdrucks, vor allem das naive Schreiben. »Sie lernte schreiben an der Art, wie er schrieb.« Ihr Satz ist richtig, wenn man ihn auf die Jahre 1925 bis 1929 bezieht. Falsch, wenn er für das Ganze stehen soll. Das Schreibenkönnen war schon ausgewiesen. Nur kam sie unter der Instanz Brecht so mit der Kunst als Ausdrucksbereich in Berührung, daß ihr diese zur zweiten Natur wurde. Von da an war Verstummen nicht mehr möglich, so sehr ihr später von den Verhältnissen Verstummen auferlegt wurde; die Folgen waren danach.

### *Brecht, der Lenker*

Brecht war damals in der Phase seiner zügigsten Entwicklung. In den Jahren der Freundschaft probierte er vom *Leben Eduards* über *Mann ist Mann*, die Neufassung des *Dickichts* bis zur *Dreigroschenoper* seine Methoden des zeigenden Darstellens, des objektivierten und distanzierten Schreibens, des epischen Theaters aus. Er suchte nach der Methode der Verfremdung, aber er hatte das Gegenwarts- und Zeitstück noch nicht aufgegeben. Seine Mitarbeit an Feuchtwangers *Kalkutta, 4. Mai* beleuchtet den Zusammenhang, aus dem heraus er die Fleißer zum Schreiben der *Pioniere in Ingolstadt* aufforderte. Er probierte die Montage von Gegenwartsstücken. Er kannte die Fähigkeit der Fleißer, Menschen zu sehen und naiv wiederzugeben. Als die Fleißer ihm vom Brückenbau Küstriner Pioniere in Ingolstadt erzählte, erfaßte er in ihrem Bericht schon den Stoff für das neue Stück. Er stellte sie in seinen Dienst, indem er ihr, die ihre wenigen Stoffe nur langsam entwickelte, die Aufgabe stellte. Er gab das Montagmaterial dazu (s. die Anmerkungen zum Stück), d. h. das Versachlichungsmaterial. Vom Standpunkt der Fleißer aus gesehen, auch das Störmaterial. Ein Auto auf der Bühne; das war ein Eingriff in das, was die spezifische Fleißersche

Qualität des *Fegefeuers* war: die Atmosphäre des Orts und die magische Hintergründigkeit. Mit »realistischen« Aufgabenstellungen dieser Art führte Brecht die Fleißer zu einer anderen Art von Literatur. Für Brecht war Literatur ein Entwicklungsprojekt, Werkstattarbeit. Er hat damals mit einer ganzen Mannschaft von Helfern und Zubringern gearbeitet. Die Gruppe Brecht gewann mit jedem Auftritt, mit jedem Stück neues Terrain in Berlin.

### *Die Kraft der Pioniere*

*Pioniere in Ingolstadt* sind der Intention nach ein Versuch zu dieser Werkstattarbeit. Viele Szenen der ersten Fassung zeigen, wie direkt die Fleißer Brechts Anweisungen ausführte. Brecht wollte ein episches Tableau mit verschiedenen Motiven. Gerade die Szenen mit dem Autohandel zerdehnten aber das Stück; das war jedoch überall dort kräftig, wo die Fleißer Personen unmittelbar fassen konnte. Für die Fleißer reduzierte sich der Stoff bald auf das Verhältnis von Soldaten und Dienstmädchen, auf den Zustand der direkten Beziehungen zwischen Menschen und die Erklärung für deren Art.

Schon aus dem *Fegefeuer* konnte Brecht erkennen, daß die Fleißer Verhaltensweisen aus den Bedingungen ableitet, unter denen die Personen leben. Almas und Bertas Verhalten wird in den *Pionieren* sehr eingehend motiviert. Der Einmarsch der Pioniere ist für die Stadt eine Sensation. Fremdes trifft auf Einheimisches. Das spannt die Sinne. Alma und Berta sind Dienstmädchen, aber im Abbau ihrer anerzogenen Hemmungen verschieden weit. Die Kündigung Almas verschärft noch deren Libertinage; sie geht auf Männer und auf Geld aus. Berta steht noch »im Dienst«, wird noch kontrolliert. Geld und Liebe schließen sich für sie noch aus. Sie verdinglicht Liebe nicht, sie beseelt sie. Alma sucht Abenteuer, Berta sucht den Ausweg aus ihrer Unterordnungssituation über das