



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in
Lingue e Letterature europee, americane e postcoloniali
Curriculum: Germanistica

Tesi di laurea

**Dramaturgie der Gewalt
in Marieluise Fleißers
kritischem Volksstück
Fegefeuer in Ingolstadt (1926)**

Relatrice

Ch.ma. Prof.ssa Cristina Fossaluzza

Correlatore

Dott. Francesco Tortato

Laureanda

Camilla Gazzola

Matricola 901439

Anno accademico

2025/2026

Abstract

DEUTSCH

Marieluise Fleißers erstes Drama, *Fegefeuer in Ingolstadt*, das 1924 verfasst und 1926 uraufgeführt wurde, wurde danach nicht mehr neu aufgelegt und ist heute vor allem als Archivmaterial zugänglich – im Gegensatz zur zweiten Fassung von 1971, die mehrfach inszeniert und sofort veröffentlicht wurde. In ihrem Drama schildert Fleißer die Lebensdynamik einer Gruppe von Jugendlichen, wobei die Handlung in der Provinzstadt Ingolstadt während der ersten Jahre der Weimarer Republik spielt. Die vorliegende Arbeit basiert auf dem Text von 1926 und gliedert sich in drei Kapitel. Nachdem Fleißers Frühwerk im literarischen, kulturellen und politischen Panorama der Weimarer Jahre verortet wurde, analysiert die Arbeit die verschiedenen Formen und Manifestationen der Gewalt, die die Autorin im Text darstellt. Diese Analyse gliedert sich in drei Kategorien: physische und psychische Gewalt sowie kulturelle und strukturelle Gewalt. Durch diese Analyse lässt sich zeigen, dass die Gewalt, obwohl sie im Text weder explizit noch direkt dargestellt wird, das gesamte Drama durchdringt.

ITALIENISCH

Il primo dramma di Marieluise Fleißer, *Fegefeuer in Ingolstadt* (Purgatorio a Ingolstadt), composto nel 1924 e messo in scena nel 1926, non fu più ristampato dopo la prima rappresentazione e rimane ad oggi un testo poco accessibile, reperibile principalmente come materiale d'archivio, a differenza della seconda versione dell'opera, scritta nel 1971, che venne subito pubblicata e rappresentata più volte nel corso degli anni a seguire. Nel suo dramma Fleißer racconta le dinamiche di vita di un gruppo di giovani che vivono nella cittadina bavarese di Ingolstadt durante i primi anni della Repubblica di Weimar. Il presente lavoro si basa sulla versione del 1926 ed è suddiviso in tre capitoli. Dopo aver collocato l'opera di Fleißer nel panorama letterario, culturale e politico degli anni weimariani, la tesi analizza le diverse forme e manifestazioni della violenza rappresentate dall'autrice nel testo, articolando l'analisi in tre categorie: la violenza fisica, la violenza psichica e la violenza culturale e strutturale. Attraverso quest'analisi si riesce a mostrare come la violenza, pur non essendo rappresentata in maniera esplicita o particolarmente diretta, pervada in realtà tutta l'opera.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
Kapitel 1: Betrachtungen zu Marieluise Fleißers erstem Stück, <i>Fegefeuer in Ingolstadt</i>	10
1.1 Genese von <i>Fegefeuer in Ingolstadt</i>	10
1.1.1 Vom Manuskript zur Bühne: Entstehungsgeschichte von <i>Fegefeuer in Ingolstadt</i>	10
1.1.2 Wiederentdeckung und Revision von <i>Fegefeuer in Ingolstadt</i> : ein Fassungsvergleich	16
1.2 Inhaltliche und thematische Rahmung von <i>Fegefeuer in Ingolstadt</i>	21
1.2.1 Inhaltliche Rahmung	21
1.2.2 Thematische Rahmung	25
1.2.2.1 Ingolstadt oder die Enge der Provinz	25
1.2.2.2 Die Rolle der Religion als Mittel zur Unterdrückung	28
Kapitel 2: Gewalt als Erfahrung und Form: der historische und ästhetische Resonanzraum von <i>Fegefeuer in Ingolstadt</i>	31
2.1 Gewalt als Signatur der Weimarer Republik	32
2.1.1 Der Erste Weltkrieg als Zäsur und Trauma	32
2.1.2 München 1918-1923: politische Gewalt als Erfahrungshorizont	34
2.1.3 Die nur scheinbare Emanzipation der Frau in der Weimarer Gesellschaft	36
2.2 Ästhetisierung der Gewalt: von der expressionistischen Geste zur Neuen Sachlichkeit	39

2.2.1 Sachlichkeit als dramaturgisches Verfahren: der lakonische Bericht der Gewalt	40
2.2.2 Bildungsjargon und sprachliche Deformation als Symptom von Gewalt	44
Kapitel 3: Formen und Mechanismen der Gewalt in Fleißers <i>Fegefeuer in Ingolstadt</i>	48
3.1.1 Der markierte Körper als Ausgangspunkt der Gewalt	50
3.1.2 Familie und Provinzgesellschaft als Räume der Reproduktion körperlicher Gewalt	52
3.1.3 Selbstgerichtete Gewalt als gescheiterter Versuch der Selbstbestimmung	55
3.2 Manifestationen der psychischen Gewalt	59
3.2.1 Mütterliche Kontrolle und familiäre Leere als Formen der Unterwerfung	59
3.2.2 Vom Pranger zur Hetzjagd: die Provinzgesellschaft als Richterin	63
3.2.3 Sakrament und Spott: religiöse Rhetorik als Instrument der Demütigung	65
3.3 Manifestationen der kulturellen und strukturellen Gewalt	71
3.3.1 Im Schatten des Domes: totalisierende Kontrolle durch Familie und Kirche	73
3.3.2 Kollektive Opferkonstruktion: der Sündenbockmechanismus	74
3.3.3 Verweigerter Ausweg und gescheiterte Solidarität: Olga und Roelle als <i>homines sacri</i>	75
Schlussbetrachtung	78
Literaturverzeichnis	82

Einleitung

Im Terminus „Gewalt“ [fließen] zwei verschiedene Bedeutungen zusammen, welche die lateinische und ihr nachfolgend viele europäische Sprachen semantisch auseinanderhalten, nämlich zum einen die *potestas* als Staats- und Amtsgewalt und zum anderen die *violentia* als Verletzungsgewalt. Doch beide Gewaltformen hängen oft auf das Engste zusammen und verfließen gerade in Umbruchsituationen ohne anerkannte Staatsgewalt bis hin zur Ununterscheidbarkeit. [...]

Zur näheren Erschließung der Weimarer Gewalthaftigkeit trägt diese Unterscheidung also wenig bei. Weiter führt die Überlegung, dass Gewalt immer auch Interaktion einschließt. Stets besitzt sie neben der handelnden eine kommunikative Dimension und wirkt nicht nur durch die Gewaltausübung der Handelnden, sondern ebenso durch die Gewalterfahrung der Betroffenen.¹

Diese Worte des deutschen Historikers Martin Sabrow eröffnen eine interessante Perspektive auf die Definition und die Dimensionen der Gewalt: Der Zusammenhang zwischen Handeln und Kommunikation, zwischen *potestas* und *violentia*, gewinnt grundlegende Relevanz für ein tieferes Verständnis der Bedeutung dieses Begriffs und seiner Manifestationen in gesellschaftlichen Dynamiken. In historischen Momenten, die von politischen und sozialen Umbrüchen geprägt sind, wird die Gewalt oft zum nahezu ausschließlichen Motor menschlichen Handelns – so etwa in der Frühphase der Weimarer Republik nach der Kriegsniederlage (1918-1923), die Sabrow selbst als „die Republik der Gewalt“ bezeichnet hat.² Gerade in diesem Kontext, in dem „die Gewalt grundsätzlich überall [...] war“³, schreibt Marieluise Fleißer 1924 ihr erstes Bühnenwerk: *Die Fußwaschung*, bekannt unter dem endgültigen Titel *Fegefeuer in Ingolstadt*, 1926 in Berlin uraufgeführt und nur als Bühnenmanuskript veröffentlicht. Ausgehend vom politischen und sozialen Hintergrund der Weimarer Republik soll diese Magisterarbeit die Gewalt in Fleißers erstem dramatischen Werk untersuchen. Die Wahl fiel auf diese Autorin und insbesondere auf ihr erstes, unveröffentlichtes dramatisches Werk, da es exemplarisch für die Spannungen und Widersprüche der Weimarer Gesellschaft steht. Als junge Autorin in der männlich dominierten Literaturwelt Münchens der frühen 1920er Jahre gelang es Fleißer, sich – nicht ohne Schwierigkeiten – durchzusetzen und ein innovatives Stück zu schaffen, das seiner Zeit voraus und zugleich bis heute aktuell ist: ein Werk, das die Gesellschaft der Jahre mit analytischem, kritischem und entlarvendem Blick auf ihre Widersprüche und ihre Gewalthaftigkeit betrachtet.

¹ Martin Sabrow (Hrsg.): *Gewalt gegen Weimar. Zerreißproben der frühen Republik 1918–1923*. Göttingen: Wallstein 2023, S. 24f.

² Ebd., S. 9.

³ Ebd., S. 32.

Marieluise Fleißer wurde am 23. November 1901 als Tochter des Schmieds und Eisenwarenhändlers Heinrich Fleißer und seiner Frau Anna Fleißer in Ingolstadt geboren, in eine Zeit hinein, die „eine Kindheit in der wilhelminischen Zeit, eine Jugend im Krieg, Erwachsenwerden im katastrophalen Umbruch der Nachkriegszeit“ bedeutete.⁴ Nach dem Besuch des Realgymnasiums am Institut der Englischen Fräulein in Regensburg, schrieb sie sich 1920 an der Philosophischen Fakultät der Universität München ein, also in den Geisteswissenschaften, wo sich mit Theater und Bühne vertraut machte.⁵ Die Begegnung mit dem Theater fand jedoch schon lange vor dem Studium statt, als Fleißer noch ein Kind war: Im Alter von fünf Jahren wurde sie zum ersten Mal auf das Theater aufmerksam. Wie sie später selbst berichtete, ließ dieses „rätselhafte Wort“ sie von da an nicht mehr los – es hatte sich in ihrem Kopf festgesetzt und brachte fortan einen inneren „Tumult“ mit sich, der sie nicht mehr zur Ruhe kommen ließ.⁶ In den Münchner Jahren lernte sie u.a. Lion Feuchtwanger und Bertolt Brecht kennen: Während Ersterer für sie fast wie ein Mentor war,⁷ dem sie ihre ersten Schriften zur Begutachtung übergab, entstand mit Letzterem eine tiefe literarische Beziehung, die die junge Autorin stark beeinflusste. Es steht fest, dass sie auch einige frühe Werke Brechts gelesen hatte, die Feuchtwanger ihr geliehen hatte, oder die sie auf der Bühne gesehen hatte. Die Entstehung von *Fegefeuer in Ingolstadt* führte sie später auch, neben anderen Gründen, auf diese Begegnungen zurück.⁸ Dieses erste dramatische Werk steht damit am Anfang eines literarischen Schaffens, das sich über Jahrzehnte erstrecken und von öffentlichen Skandalen, schwierigen persönlichen Beziehungen, dem Schreibverbot unter dem NS-Regime sowie, erst in den 1970er Jahren, von einer späten Wiederentdeckung durch Theaterschaffende wie Fassbinder, Sperr, Kroetz und Rühle geprägt sein sollte.

Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Marieluise Fleißer setzte erst mit ihrer Wiederentdeckung in den 1970er Jahren ein. Seitdem sind in unregelmäßigen Abständen Studien zu ihrer Biografie, ihrer Stellung als Autorin sowie ihrer persönlichen und literarischen Nähe zu Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger erschienen – überwiegend Arbeiten, die sich in den Rahmen biografischer oder feministischer Ansätze

⁴ Hiltrud Häntzschel: *Marieluise Fleißer. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 2007, S. 19.

⁵ Ebd., S. 23ff.

⁶ Elfi Hartenstein, Annette Hülsenbeck: *Marieluise Fleißer. Leben im Spagat*, Berlin: Editions Ebersbach, 2001, S. 23.

⁷ „Sie erkennt seine Autorität an, akzeptiert sein Urteil, seine Maßstäbe. [...] Die Ambivalenz, die die angehende Autorin dem Mentor gegenüber verspüren mag, den Zorn und die Trauer, die sie fühlt, al er ihre ersten schriftstellerische Gehversuche abkanzelt, kann sie beiseiteschieben, weil sie gleichzeitig von ihm die Bestätigung ihrer Begabung erfährt.“ In: Ebd., S. 39.

⁸ Ebd., S. 43.

einordnen lassen. Hinzu kommen Untersuchungen zu den Theaterinszenierungen ihrer Stücke sowie Aufsätze zu ihrer Prosa und zur Gestaltung ihrer weiblichen Figuren. Vor kurzem erschien der von Christina Rossi herausgegebene Sammelband mit den Beiträgen einer Tagung, die anlässlich des 50. Todestages der Schriftstellerin (sie stirbt am 2. Februar 1974) in der Kurfürstlichen Reitschule in Ingolstadt stattfand.⁹ Auch dank der Schriftenreihe der Marieluise-Fleißer-Gesellschaft wurden in den letzten fünfzehn Jahren weitere Dimensionen ihres Schaffens erschlossen. Dennoch bleiben zentrale Aspekte bislang kaum untersucht: So liegen etwa nur wenige spezifische Analysen zur ersten Fassung ihres ersten Dramas vor, das bis heute lediglich als unveröffentlichtes Manuskript im Stadtarchiv Ingolstadt aufbewahrt wird. Die Forschung hat sich bislang vorwiegend auf die zweite, 1972 in Günther Rühles Ausgabe der *Gesammelten Werke* veröffentlichte Fassung konzentriert, die Fleißer selbst in den 1970er Jahren überarbeitet und der sie gegenüber der ersten Fassung den Vorzug gegeben hat. Genau hier setzt die vorliegende Arbeit an: Sie widmet sich einer systematischen, textnahen Analyse der Gewaltdarstellung in *Fegefeuer in Ingolstadt* und stützt sich dabei auf die Archivkopie des Werks, die freundlicherweise vom Stadtarchiv Ingolstadt zur Verfügung gestellt wurde – und erscheint damit genau hundert Jahre nach Fleißers Theaterdebüt, der Uraufführung eben dieses Stücks (April 1926).

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung steht die Frage nach der Dramaturgie der Gewalt in *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926): Es soll gezeigt werden, wie Gewalt im Stück in ihren unterschiedlichen Formen ausgedrückt wird und welche Funktion ihr innerhalb der dramatischen Handlung zukommt. Zur Beantwortung dieser Frage gliedert sich die Arbeit in drei Kapitel. Das erste Kapitel widmet sich der Genese sowie der inhaltlichen und thematischen Verortung von *Fegefeuer in Ingolstadt*. Nach einer Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte des Stücks wird die 1926 uraufgeführte Fassung mit der 1971 von Fleißer selbst überarbeiteten Version verglichen, um die zentralen Unterschiede zwischen beiden Texten herauszuarbeiten. Im Anschluss daran wird der Inhalt des Dramas zusammengefasst und in seinen thematischen Merkmalen erschlossen, wobei besonderes Interesse auf die Provinzstadt Ingolstadt als bedrückenden Handlungsraum sowie auf die Rolle der Religion als Unterdrückungsinstrument gelegt wird. Das zweite Kapitel kontextualisiert das Frühwerk Fleißers in der historischen und ästhetischen Lage der Weimarer Republik. Die Gewalt wird als konstitutive Eigenschaft

⁹ Christina Rossi (Hrsg.): *Marieluise Fleißer. Eigenständiges und Widerständiges im Schreiben*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2025.

der Weimarer Gesellschaft dargestellt, ausgehend vom Trauma des Ersten Weltkriegs über die politischen Auseinandersetzungen der Münchner Nachkriegsjahre bis hin zur nur scheinbaren Emanzipation der Frau in der Zeit. Daran anschließend wird untersucht, wie sich diese gesellschaftliche Gewalthaftigkeit ästhetisch in einer lakonischen, sachlichen Erzählweise der Neuen Sachlichkeit widerspiegelt, die sich auch in der kommunikativen Unfähigkeit der Figuren ausdrückt. Das dritte Kapitel bildet den analytischen Kern der Arbeit und erörtert die konkreten Formen und Mechanismen der im Drama dargestellten Gewalt. Die Analyse wird in drei Kategorien aufgeteilt: körperliche Gewalt, die sich am markierten Körper, an familiären und gesellschaftlichen Reproduktionsräumen sowie an Formen selbstgerichteter Gewalt zeigt; psychische Gewalt, die sich in familiärer Kontrolle, sozialer Ächtung und religiöser Rhetorik als Mittel der Demütigung äußert; sowie kulturelle und strukturelle Gewalt, die anhand des Sündenbockmechanismus und der Ausgrenzung der Figuren Olga und Roelle als *homines sacri* geschildert wird. Bemerkenswert ist dabei, dass die Gewalt in *Fegefeuer in Ingolstadt* auf der Bühne kaum je direkt zur Darstellung kommt: Handgreifliche Gewaltakte werden im Stück nicht gezeigt, sondern nur berichtet, angedeutet oder aus dem Kontext erschlossen. Gerade diese Indirektheit macht die Gewalt nicht weniger, aber in gewisser Weise wirkmächtiger: Sie durchdringt das gesamte Stück auf einer latenten Ebene und bestimmt das Handeln, die Entscheidungen und die Urteile der Figuren, ohne je explizit inszeniert zu werden. Dazu lässt sich eine Äußerung Fleißers aus ihren letzten Lebensjahren anführen, die sich auch auf ihr erstes dramatisches Werk übertragen werden kann: der Wunsch, dass junge Menschen nicht an der Oberfläche der Dinge haften bleiben, sondern lernen zu erkennen, dass sich dahinter oft etwas anderes verbirgt. In diesem Sinne versteht sich die vorliegende Arbeit auch als Versuch, jene Mechanismen der Gewalt kritisch zu entdecken, die im Stück auf den ersten Blick verborgen scheinen, die die dramatische Handlung von *Fegefeuer in Ingolstadt* dennoch grundlegend bestimmen.

Ich wünsche, daß mich vor allem die jungen Menschen hören, sehn und lesen und daß sie durch mich einen Einblick bekommen in das, was hinter der Oberfläche steckt. [...] Ich schreibe für jene, die entschlossen sind, zu erkennen. Ich schreibe für jene, die sich nichts vormachen lassen.¹⁰

¹⁰ Marieluise Fleißer: *Schreiben – für wen?* In: *Gesammelte Werke*. Bd. 4. Hg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S. 522. (Marieluise Fleißer: *Gesammelte Werke* wird im Folgenden zitiert als: GW, Bandnummer und Seitenzahl).

Danksagung

Mein Dank gilt meiner Familie und meinem Freundeskreis, die mich während meines gesamten Studiums stets unterstützt und begleitet haben.

Ferner danke ich Frau Dr. Doris Wittmann M.A., Kuratorin des Stadtarchivs Ingolstadt, sowie Herrn Dr. Andreas Betz, 1. Vorsitzendem der Marieluise-Fleißer-Gesellschaft, für ihre Hilfe, Großzügigkeit und fachliche Kompetenz sowie für die unkomplizierte Einsicht in Fleißer-Archiv und in Marieluise-Fleißer-Haus. Besonders danke ich ihnen dafür, dass sie mir freundlicherweise eine Kopie des noch unveröffentlichten Manuskripts von *Fegefeuer in Ingolstadt* aus dem Jahr 1926 zur Verfügung gestellt haben, wodurch mir die Arbeit an dieser besonderen Fassung des Stücks erst möglich wurde.

Kapitel 1: Betrachtungen zu Marieluise Fleißers erstem Stück, *Fegefeuer in Ingolstadt*

1.1 Genese von *Fegefeuer in Ingolstadt*

1.1.1 Vom Manuskript zur Bühne: Entstehungsgeschichte von *Fegefeuer in Ingolstadt*

Nicht eingeschüchtert von der Genialität des jungen gefeierten Augsburgers [Bertolt Brecht], eher beflügelt, inspiriert, arbeitet sie mutig und eigensinnig daran, ihm Konkurrenz zu machen und das Stück, an dem sie offensichtlich schon lange schreibt, fertigzustellen, *Die Fußwaschung*. Zwischen den Ratschlägen des Freundes aus Paris [Alexander Weicker], den Einreden Feuchtwangers und den überwältigenden Eindrücken ihrer Besuche von Brechts Theater muß sie ihr Eigenstes behaupten.¹¹

Fegefeuer in Ingolstadt, ursprünglich unter dem Titel *Die Fußwaschung* verfasst, ist das dramatische Debüt von Marieluise Fleißer, das in der bayerischen Provinzstadt Ingolstadt gespielt wird, was bereits der Titel erkennen lässt. Das Drama zeichnet die Gefühls- und Erfahrungswelt der Ingolstädter Jugend: Im Zentrum stehen Olga und Roelle als die zwei Hauptfiguren, die jeweils um gesellschaftliche Anerkennung ringen, sie als unverheiratete Schwangere, er als durch einen großen Kropf entstellter Außenseiter. Für einen kurzen Moment scheint es, als könne ihre Integration in die Gesellschaft tatsächlich gelingen; doch erweist sich die von katholischer Frömmigkeit und sozialer Kontrolle durchdrungene Atmosphäre als repressives Milieu, das weniger Solidarität als vielmehr Grausamkeit hervorbringt und somit die destruktiven Potenziale der Figuren freisetzt. Die Urfassung des Stückes entstand 1924. Als thematischer und motivischer Ausgangspunkt der dramatischen Handlung gilt einer der frühen, noch erhaltenen Prosatexte von Fleißer: *Meine Zwillingsschwester Olga* bzw. die spätere Fassung unter dem Titel *Die Dreizehnjährigen*.¹² Dieser Text erwies sich als die erste von Lion Feuchtwanger anerkannte Arbeit der Autorin und bildet die Grundlage für den Arbeitskontakt mit ihm. Die Veröffentlichung erfolgte im März 1923 durch Stefan Großmann in der Zeitschrift *Das Tagebuch*.¹³ Bereits in dieser frühen Skizze, in der

¹¹ Häntzschel: *Marieluise Fleißer*, S. 74.

¹² So Günther Rühle, der betont: „Verdichtet führen die in der Erzählung vorgewiesenen gegenseitigen Bedrängungen zu einem Drama in perpetuo. Die Verdichtung heißt bald *Fegefeuer in Ingolstadt*.“ In: GW 1, S. 9.

¹³ Die 1920 von Stefan Großmann in Berlin gegründete Wochenzeitschrift *Das Tage-Buch* galt als eine der bedeutendsten kulturpolitischen Zeitschriften der Weimarer Republik. Die Zeitschrift verstand sich

Fleißer ein Erlebnis aus ihrer eigenen Kindheit verarbeitet – die Erfahrung der zwölfjährigen Marieluise, die von einem älteren Jungen bedrängt wurde¹⁴ – zeichnet sich laut Günther Rühle bereits „die kommende Dramatikerin“ ab.¹⁵ In der dramatischen Ausarbeitung werden die Figuren zwar zu Gymnasiasten gealtert und somit ein paar Jahre älter als in der Erzählung. Gleichwohl ist bei einer biographischen Lektüre methodische Zurückhaltung geboten. So weist Helga W. Kraft darauf hin, dass „obgleich auch aus anderen Texten frappierenden Details über ihre Biographie abgeleitet werden können, [...] die fiktiven Charaktere nicht mit der Schriftstellerin identisch“ seien.¹⁶ Eine vorschnelle Gleichsetzung zwischen Autorin und der weiblichen Hauptfigur der Erzählung und später des Dramas würde die Eigenständigkeit der literarischen Gestaltung verkennen.

Wie Hiltrud Häntzschel hervorhebt, sah sich eine junge, noch nicht etablierte Autorin im literarischen Feld der 1920er Jahre mit erheblichen Hürden konfrontiert: „Wie soll eine junge unbekannte angehende Schriftstellerin einen Publikationsort finden? Sie ist auf die Empfehlung prominenter Männer angewiesen“.¹⁷ Vor diesem Hintergrund schickte Marieluise Fleißer im Juli 1925 das Manuskript von *Die Fußwaschung* an Georg Kruse, einen ehemaligen Kommilitonen aus ihrer Münchner Studienzeit, in der Hoffnung, über ihn einen Zugang zur literarischen Öffentlichkeit zu finden.¹⁸ Der Weg zu einer möglichen Etablierung auf der literarischen Bühne erwies sich jedoch als schwierig. Kruse sandte das Manuskript an die Autorin zurück, weil er sich nicht in der Lage sah, eine Aufführung zu befürworten; seiner Ansicht nach würde „das Publikums-Interesse während eines Theaterabends nicht wach gehalten werden“.¹⁹ Zwar erkannte er die

als überparteiliches, international ausgerichtetes Forum für Politik, Wirtschaft und Kultur, das mit einem aufklärerischen Anspruch und einem lebendigen journalistischen Stil gezielt ein urteilsfähiges Publikum ansprechen wollte. Die Zeitschrift wurde ab 1922 von Großmann gemeinsam mit Leopold Schwarzschild herausgegeben, der die Leitung ab 1928 allein übernahm. Vgl. dazu ausführlich: „Das Tage-Buch“, in: *LitKult. Literarische Moderne und Reformkultur in Deutschland 1880–1930*, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, online unter: <https://litkult1920er.aau.at/themenfelder/das-tage-buch/> (abgerufen am 12.05.2026).

¹⁴ „Die Dreizehnjährigen gehen auf eine Bekanntschaft meiner Kinderzeit zurück. Ich wurde damals von dem Sohn einer Wirtschaftspächterin, der in der Kupferstraße und in dem meinem Vaterhaus gegenüberliegenden ‚Bäckerhof‘ – der zu einer Brauerei hinüberführte – herumstreunte, geradezu verfolgt. Dreizehnjährig war allerdings nur der Knabe, ich selber ein gutes Jahr jünger.“ Marieluise Fleißer: [Mitteilung an den Herausgeber]. In: GW 3, S. 311.

¹⁵ Günther Rühle: „Einleitung“. In: GW 1, S. 5-18, hier S. 9.

¹⁶ Helga W. Kraft: [Rezension zu: Hiltrud Häntzschel: *Marieluise Fleißer. Eine Biographie*. Frankfurt am Main, 2007]. In: *Zeitschrift für Germanistik* 18 (2008), S. 410.

¹⁷ Häntzschel: *Marieluise Fleißer*, S. 77.

¹⁸ Ebd., S. 78f.

¹⁹ Marieluise Fleißer: *Briefwechsel 1925–1974*. Hg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 9. (Im Folgenden zitiert als: BW).

„Intensität Ihres dramatischen Sprachkönnens“ an, interpretierte diese doch eher als lyrisch-epische denn als dramatische Qualität und fügte noch hinzu: „Ein Drama verlangt aber das bewegende Leben als treibende Funktion“.²⁰ Diese Urteile, die die dramatische Struktur des Textes grundsätzlich in Frage stellten, blieben für Fleißer in ihrer weiteren Produktion nicht ohne Wirkung. Ein weiteres Exemplar des Manuskripts wurde an Herbert Ihering geschickt – entweder von Feuchtwanger oder Brecht – zusammen mit mehreren Erzählungen. In dem *Berliner Börsen-Courier*, Tageszeitung, für die Ihering als Theaterkritiker tätig war, wurden einige Prosatexte der Schriftstellerin veröffentlicht, nicht jedoch das dramatische Werk.²¹ Trotz der wiederholten Schwierigkeiten hielt Fleißer an ihrem Vorhaben fest, sich als Autorin zu etablieren. Bereits die 1924 in München entstandene handschriftliche Urfassung von *Die Fußwaschung*, die heute verschollen ist, hatte Marieluise Fleißer auch Lion Feuchtwanger zur Durchsicht überlassen, der wiederum Bertolt Brecht dafür interessierte. Über Brecht gelangte der Text schließlich an Moriz Seeler²², den Leiter der Junge Bühne Berlin²³ – von Wolfgang Koeppen als „das lebendigste Theater in Berlin“ beschrieben.²⁴ Moriz Seeler war es, der sich für die Uraufführung des Stückes in einer Matineevorstellung am 25. April 1926 an der Junge Bühne im Deutschen Theater Berlin verantwortlich zeichnete. Er hatte ursprünglich geplant, ein Stück eines jungen männlichen Autors zu inszenieren, ließ sich doch schließlich von Brecht überzeugen, Fleißers Drama auf den Spielplan zu setzen.²⁵ Regie führte Paul Bildt (unter der maßgeblichen Mitwirkung von Brecht²⁶), dem laut Seeler eine „wundervolle“ Besetzung²⁷ zur Verfügung stand. Rückblickend auf die Uraufführung schreibt Marieluise Fleißer über Paul Bildt: „[Er] hatte mit der guten

²⁰ Ebd.

²¹ Häntzschel: *Marieluise Fleißer*, S. 79.

²² Günther Rühle: „Anmerkungen“. In: GW 1, S. 435–461, hier S. 437.

²³ Der Journalist, Lyriker, Librettist und Regisseur Moriz Seeler (1896–1942) gründete 1922 in Berlin die sogenannte Junge Bühne, ein experimentelles Theater ohne festes Ensemble und eigene Spielstätte, das durch einmalige Sonntagsmatineen in etablierten Schauspielhäusern jungen, meist noch unbekannten AutorInnen und SchauspielerInnen eine Plattform bot. Die Mitwirkenden arbeiteten ohne Gage, geprobt wurde unter prekären Bedingungen nachts. Die Junge Bühne präsentierte unter anderem Uraufführungen bzw. frühe Inszenierungen von Carl Zuckmayer, Bertolt Brecht, Marieluise Fleißer und Hans Henny Jahnn. Das Engagement an der Jungen Bühne erwies sich zudem als Sprungbrett für zahlreiche SchauspielerInnen der Weimarer Republik. Vgl. Hans-Michael Körner: „Seeler, Moriz“. In: *Neue Deutsche Biographie* (NDB). Bd. 24. Berlin: Duncker & Humblot, 2010, S. 120–121 [Online-Version]. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd117444480.html#ndbcontent> (besucht am 12.05.2026).

²⁴ Häntzschel: *Marieluise Fleißer*, S. 87.

²⁵ Teodoro Scamardi: „Introduzione“. In: Marieluise Fleißer: *Teatro*. A cura di Teodoro Scamardi. Bari: B.A. Graphis, 2002, S. XIII.

²⁶ „Moriz Seeler affida la regia a Paul Bildt; ma a tirare le fila è Brecht“. Ebd., S. XV.

²⁷ „Die Besetzung der Aufführung ist wundervoll; fast jede einzelne Rolle ist ideal besetzt; [...]“. BW, S. 21.

Besetzung die Uraufführung zu einem Erfolg geführt“.²⁸ Seeler war es auch, der Fleißers ursprünglichen Titel *Die Fußwaschung* eigenhändig in *Fegefeuer in Ingolstadt* änderte. Fleißer sah sich dabei vor eine bereits vollzogene Entscheidung gestellt und autorisierte die neue Benennung, die zudem bereits für die Ankündigungen in den Zeitschriften verwendet worden war.²⁹ Auf diese Umbenennung reagierte sie überrascht, wie sie selbst kommentierte: „Ich fiel fast vom Stuhl, aber ich autorisierte“.³⁰ Die Entscheidung Seelers lässt sich durch mehrere Aspekte des Textes nachvollziehen, darunter einer stark ästhetisierten, bayrisch gefärbten Sprache sowie der expliziten Verortung des Geschehens in Ingolstadt. Darüber hinaus erkannte Seeler im Figurenrepertoire des Dramas eine Charakterisierung der Bevölkerung Ingolstadts, die zugleich exemplarisch für das zeitgenössische Bayern stehen könne, wie er in einem Brief von 31. März 1926 an Marieluise Fleißer erläuterte:

„[...] wir haben eine viel ingeniosere Idee gehabt, die überall ganz enorm gezündet hat und mit der Sie hoffentlich auch einverstanden sind: „Fegefeuer in Ingolstadt“ nämlich. [...] In dem Titel ist das Wesentliche und Eigentliche des ganzen Stückes.: „Fegefeuer“ – das ist der allgemeine, die seelische Landschaft, das Metaphysische, wenn Sie wollen; Ingolstadt – das ist die Realität, die irdische Landschaft, der Boden (ohne daß ein bestimmtes Ingolstadt gemeint sein muß!), und die eigentümliche Mischung dieser beiden Elemente macht ja gerade die Bedeutung Ihres Stückes aus.“³¹

Der Enthusiasmus für die Inszenierung und für das Stück selbst war insgesamt groß. In demselben Brief von 31. März beschrieb Seeler den Eindruck der Beteiligten:

Ja, ich muß Ihnen überhaupt sagen, welch einen überwältigenden Eindruck alle Mitwirkenden und Beteiligten von „Fegefeuer“ haben (und dieser Eindruck wird von Probe zu Probe stärker!). [...] Ich habe kaum je gesehen, daß Schauspieler – ganz abgesehen von ihren Rollen – so an eine Sache hingeben sind und so leidenschaftlich nur für die Sache arbeiten. Ja, dieses „Fegefeuer“ ist eine ganz große neue Dichtung; hier ist soviel Fonds, soviel Fülle, soviel ursprüngliche und wahrhaft dichterische Echtheit, daß wir alle ganz glücklich sind.³²

Ihm war zudem sehr wichtig, dass die Autorin persönlich an der Berliner Aufführung teilnahm. Er unterstrich nachdrücklich die Notwendigkeit ihrer Anwesenheit, da die Erfahrung der Bühnenrealisierung für ihr weiteres künstlerisches Schaffen von entscheidender Relevanz sei: „Was Ihr Herkommen anbelangt, so muß diese Reise natürlich unter allen Umständen ermöglicht werden. Es ist bestimmt für Sie und Ihr eigenes Weiterarbeiten von ganz großer Bedeutung, Ihr Stück selber auf der Bühne zu

²⁸ Marieluise Fleißer: „Ich ahnte den Sprengstoff nicht“, in: GW 4, S. 500.

²⁹ BW, S. 20f.

³⁰ Marieluise Fleißer: „Frühe Begegnung“. In: GW 2, S. 302.

³¹ BW, S. 20.

³² Ebd., S. 21.

sehen“.³³ Zugleich verfolgte er doch eigene Interessen: Er wollte die Schriftstellerin persönlich kennenlernen und hoffte, bald ein neues Drama von ihr zu erhalten, das die Junge Bühne im Herbst aufführen konnte.³⁴ Marieluise Fleißer traf am 20. April in der Metropole ein und nahm vor der Premiere, der sie mit spürbarer Bange entgegensah,³⁵ auch an der Generalprobe teil. Die Probenphase sowie die Aufführung selbst wurden dennoch von erheblichen Spannungen überschattet, die insbesondere aus Konflikten zwischen Bertolt Brecht und Moriz Seeler resultierten. Rückblickend beschreibt Fleißer ihre Position zwischen den Fronten als „unglücklich“³⁶ und hebt hervor, dass die Atmosphäre auch während der Premiere „schrecklich“ geblieben sei,³⁷ was sie nochmal auf die Feindlichkeit zwischen Brecht und Seeler zurückführte. Trotz dieser konflikthafter Rahmenbedingungen wurde die Aufführung von *Fegefeuer* sowohl vom Publikum als auch von Kritik überwiegend positiv aufgenommen; in ihrer späteren Erinnerung *Frühe Begegnung* schildert Fleißer, wie sich die bedrückte Stimmung nach der Vorstellung im „Sturm von Applaus“ auflöste.³⁸ Bemerkenswert ist dabei auch die ungewöhnliche Einigkeit zweier einflussreicher Kritiker der Zeit, Alfred Kerr und Herbert Ihering, die das Stück gleichermaßen wohlwollend besprachen – ein Umstand, den Fleißer selbst für sensationell wahrnahm.³⁹ Allerdings blieb die Rezeption von *Fegefeuer* nicht frei von problematischen Zuschreibungen: So zog Kerr die Eigenständigkeit Fleißers als Autorin in Zweifel und betrachtete sie eher als ein Pseudonym Brechts.⁴⁰ Demgegenüber betont Fleißer in einem Brief an ihren Vater Heinrich Fleißer vom 28. April 1926 den Erfolg der Aufführung in einer persönlichen und authentischen Weise: „Ich habe wie man so sagt einen Erfolg. [...] Jedenfalls war die

³³ Ebd., S. 25.

³⁴ „Noch eines möchte ich wissen: haben Sie schon ein neues Stück geschrieben? Ich möchte das sozusagen ungelesen schon erwerben, um es in der Jungen Bühne im nächsten Herbst aufzuführen“. Ebd., S. 22.

³⁵ „Sie gesteht dem Freund Feuchtwanger, wie bange ihr vor diesem so dringend ersehnten Ereignis ist“. Häntzschel: *Marieluise Fleißer*, S. 89.

³⁶ „[...] zu meinem Unglück war ich dazwischen“. Fleißer: „Frühe Begegnung“, in: GW 2, S. 303.

³⁷ „Es war eine schreckliche Stimmung“. Ebd., S. 304.

³⁸ Ebd.

³⁹ „Nach der Vorstellung löste sie [die schreckliche Stimmung] sich auf in dem Sturm von Applaus. [...] Am selben Tag schrieb Kerr gut für mich und Ihering schrieb eine Hymne, und daß die beiden sich einmal einig waren, die sonst sich bekämpften, war eine Sensation in Berlin“. Ebd.

⁴⁰ „Begabt-naturalistisch ist die Fleißer – wenn's die gibt... und so sie nicht ein Pseudonym für den Brecht ist. [...] Wenn somit eine Anneluise Fleißer existiert, scheint sie: eine Beobachterin, eine Festhalterin; eine kostbare Abschreiberin kleinemenschlicher Raubtierschaft, im hießig-heutigen Mittelalter“. Häntzschel: *Marieluise Fleißer*, S. 96.

von meinem Stück die erste Aufführung der Jungen Bühne, bei der nicht wütende Zischkämpfe einsetzen und bei der keinen faulen Apfel geflogen sind“.⁴¹

Die gestrichene und mit Fremdregieanweisungen versehene Textfassung der Inszenierung wurde als Bühnenmanuskript im Theaterverlag Arcadia veröffentlicht und gilt in der Fleißer-Forschung als erste Fassung von *Fegefeuer in Ingolstadt*, zumal die Spur des ursprünglichen bei Seeler befindlichen Manuskripts verloren gegangen ist.⁴² Nach dieser einmaligen Aufführung verschwand das Stück für Jahrzehnte von den Spielplänen und wurde erst 1971 in einer von Fleißer überarbeiteten Neufassung wiederaufgeführt. Diese zweite Fassung entstand zwischen Dezember 1970 und Februar 1971 und wurde am 30. April 1971 im Wuppertaler Schauspielhaus unter der Regie von Günter Ballhausen aufgeführt. In einem Gespräch mit Horst Laube kommentiert Fleißer die Inszenierung mit den Worten, der Aufführung sei „nicht leicht zu folgen“ gewesen, sie habe sie jedoch „mit großer Spannung gesehen“.⁴³ Dem Theaterpublikum wurde diese Version, häufig als Wuppertaler Fassung bezeichnet, durch einen Abdruck im Programmheft der Uraufführung zugänglich gemacht.⁴⁴ Ebenfalls im Jahr 1971 veröffentlichte der Suhrkamp Theaterverlag die vollständige Neubearbeitung des dramatischen Textes. Ein Jahr später, 1972, erschien *Fegefeuer in Ingolstadt* in der von Günther Rühle herausgegebenen Ausgabe der *Gesammelten Werke* Marieluise Fleißers.⁴⁵ Parallel zu diesen Publikationen kam es zu einer bemerkenswerten Wiederaufnahme des Stücks auf der Bühne, zunächst mit der Inszenierung unter Heinz Engels in Ingolstadt am 30. Oktober 1971 und im folgenden Jahr mit Aufführungen unter der Regie von Jürgen Flimm in Zürich sowie unter Hans Neuenfels in Frankfurt. Den Abschluss dieser Reihe bildete die Inszenierung von Peter Stein an der Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin, in der Angela Winkler die Rolle der Olga übernahm.⁴⁶ Die Vielfalt dieser Regieansätze und die damit verbundene ästhetische Breite der Neuentdeckung kommentiert Fleißer mit einer allgemeinen Zufriedenheit: „Das Stück wurde dreimal verschieden angepackt, und ich kann nicht sagen, dort war es richtig, anderswo weniger richtig, es hat mich in jedem Fall interessiert und ich meine, wenn mit einem Stück sich so verschiedene Regisseure so ernsthaft befassen, das freut einen Autor dann auch“.⁴⁷

⁴¹ BW, S. 30.

⁴² Günther Rühle: „Anmerkungen zu *Fegefeuer in Ingolstadt*“. In: GW 1, S. 437.

⁴³ Fleißer: „Dreimal ‚Fegefeuer‘“. In: GW 4, S. 518.

⁴⁴ GW 4., S. 438.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Elfi Hartenstein, Annette Hülsenbeck: *Marieluise Fleißer. Leben im Spagat*, S. 147.

⁴⁷ Fleißer: „Dreimal ‚Fegefeuer‘“. In: GW 4, S. 519.

1.1.2 Wiederentdeckung und Revision von *Fegefeuer in Ingolstadt*: ein Fassungsvergleich

In den 1960er erlebte Marieluise Fleißer eine Wiederentdeckung als Schriftstellerin, die sich vor allem im dramaturgischen Kontext vollzog, getragen von einer neuen Generation von Theatermachern wie Rainer Werner Fassbinder und Franz Xaver Kroetz.⁴⁸ Ausschlaggebend für diese Renaissance waren ihre frühen Dramen, die sogenannten Ingolstädter Stücke, *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Pioniere in Ingolstadt*. Im Zuge dieses neu erwachten Interesses erschien es ihr notwendig, die beiden Texte einer substanziellen Überarbeitung zu unterziehen.⁴⁹ Insbesondere weckte ihr erstes Stück *Fegefeuer in Ingolstadt* die Aufmerksamkeit des Dramaturgen Horst Laube und des Regisseurs Günter Ballhausen von den Wuppertaler Bühnen. Deren Absicht, das Stück am Schauspielhaus Wuppertal zu inszenieren,⁵⁰ bildete den entscheidenden Impuls für eine erneute Auseinandersetzung der Autorin mit ihrem Frühwerk. In einem Brief an Laube von März 1970 betont sie, sie habe zwei anderen Anfragen von Theatern abgelehnt, da ihr die „Unzulänglichkeit des Textes“⁵¹ bewusst sei. Im Falle der Wuppertaler Bühne, die sie als „ein sehr gutes Theater“⁵² beschreibt, zeigt sie sich jedoch bereit, den Vorschlag anzunehmen und formuliert damit die Absicht, zu prüfen, ob sich aus dem vorhandenen Material ein „spielbares Stück“⁵³ entwickeln lasse.

Die Bedeutung eines Fassungsvergleichs wird daran deutlich, dass die Regieanweisungen der im Jahr 1926 als Bühnenmanuskript veröffentlichten Fassung nicht von Marieluise Fleißer selbst stammen, sondern wurden von fremder Hand eingefügt.⁵⁴ Darüber hinaus lassen sich auch inhaltliche Eingriffe Dritter nachweisen: so sind beispielsweise einige Veränderungen, insbesondere die Streichung einzelner

⁴⁸ „Fleißers Stücke inspirieren die Theateravantgarde der späten Sechziger und frühen Siebziger Jahre. Franz Xaver Kroetz und Rainer Werner Fassbinder beziehen sich direkt auf das Vorbild Marieluise Fleißer, Martin Sperr thematisiert in seinen 1966 uraufgeführten *Jagdszenen aus Niederbayern* kongenial die Engstirnigkeit und Miefigkeit im Provinzleben“. Hartenstein/Hülsenbeck: „Pionierin Rediviva“, S. 143.

⁴⁹ Chiara Maria Buglioni: „Zum Überarbeitungsprozess von Marieluise Fleißers *Fegefeuer in Ingolstadt*“. In: *Focus on German Studies*, Vol. 20 (2013), S. 22.

⁵⁰ „Sie schickte uns dennoch den Text. Nach der Lektüre war es keine Frage, daß dieses Stück gerade jetzt [...] gezeigt werden muß“. Günther Rühle (Hg.): *Marieluise Fleißer. Materialien zum Leben und Schreiben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 280–281.

⁵¹ BW, S. 525.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Vera Maria Urban: *Dramatisches Ingolstadt. Fiktionalisierte (An)Ordnungen in Marieluise Fleißers Dramen „Fegefeuer in Ingolstadt“ und „Pioniere in Ingolstadt“*, Masterarbeit im Fach Deutsche Philologie, Universität Wien, 2012, S. 11-12.

expressionistischer Passagen, auf Bertolt Brecht zurückzuführen. Fleißer widersetzte sich diesen Fremdeingriffen zwar nicht offen, dürfte sie aber innerlich als belastend und frustrierend empfunden haben.⁵⁵ Darauf verweist ihre spätere entschiedene Ablehnung einer Buchpublikation ihrer beiden frühen Theaterstücke: „Von einer Veröffentlichung meiner beiden Dramen in Buchform möchte ich nach wie vor absehen. Ich publiziere nicht gern Sachen, in die mir derartig hineingekorkst worden ist wie in diesen beiden Fällen. Verwünschtes Kollektiv! [Junge Bühne]“.⁵⁶ Diesbezüglich ist also ihre Motivation zur erneuten Überarbeitung der frühen Fassungen zu verstehen: Entscheidend war gerade der Umstand, dass die publizierte Version von *Fegefeuer in Ingolstadt* in erheblichem Maße durch Eingriffe Dritter geprägt war. Auffällig bleibt dennoch, dass Marieluise Fleißer keine nachträgliche Änderung des Titels von *Fegefeuer* vornahm: Eine Titeländerung wäre plausibel gewesen, da sie sich als konsequente Umsetzung ihres Anspruchs auf Wiedergewinnung der Autorinnenschaft begründen lassen hätte.⁵⁷

Zunächst beschränkte sich Marieluise Fleißer auf marginale Modifizierungen: Neben einige sprachliche Änderungen fügte sie lediglich einen neuen narrativen Umstand zur Verdeutlichung von Olgas Situation sowie eine zusätzliche Mutter-Sohn-Szene zwischen Roelle und seiner Mutter ein. In diesem Stadium stagnierte der Revisionsprozess nämlich aufgrund einer inneren Blockade, die Fleißer wie folgt beschreibt: „Mein Sprachgefühl sträubte sich gegen die gestelzten Sätze der Frühfassung, ich wollte sie herausstreichen, wußte aber nicht was an ihre Stelle setzen, ich bekam es dann nicht in den Griff, ich war verzweifelt“.⁵⁸ Diese anfängliche autorseitige Scheu konnte sie später überwinden, auch durch die unterstützende Intervention von Laube und Ballhausen.⁵⁹

Die formal markanteste Änderung der Wuppertaler Fassung ist die Umstrukturierung der klassischen Vier-Akt-Struktur in eine Einteilung in sechs Bildern. Diese neue Gliederung sollte nicht nur als formale Variation verstanden werden, sondern als bewusste Abkehr der Autorin von der traditionellen dramatischen Architektur zugunsten einer offeneren, episodenhaften Struktur, die Merkmale einer neuen

⁵⁵ Scamardi: *Introduzione*, a.a.O., S. XV.

⁵⁶ BW, S. 163.

⁵⁷ Urban: *Dramatisches Ingolstadt*, a.a.O., S. 11.

⁵⁸ Günther Rühle: „Anmerkungen zu *Fegefeuer in Ingolstadt*“. In: GW 1, S. 438.

⁵⁹ „Das Hauptverdienst der Wuppertaler liegt darin, daß sie meine Scheu überwinden, so daß ich einen Zugang fand zu dem lang zurückliegenden Stück, dessen Schlampigkeit, dessen Drückfehler und dessen Regie-Bemerkungen mich entsetzten, wobei es mich aber durch seine Sprünge, seine Widersprüchlichkeit und die dadurch entstandene Lebendigkeit faszinierte“. Ebd., S. 439.

Theaterästhetik antizipiert.⁶⁰ Die systematische Reorganisation des Materials, wie die Transformation der Auftritte des ersten Aktes in die ersten drei Bilder der Neufassung bei gleichzeitigen Streichungen und Verdichtungen, verweist auf einen gezielten Eingriff in die Makrostruktur, der mit einer funktionalen Neuordnung der dramatischen Spannung einhergeht.⁶¹ Beispielsweise wird die soziale Ausgrenzung Roelles sowie die prekäre Situation Olgas durch die Einführung der Figur der Frau Schnepf und ihrer Gerüchte stärker verankert. Die neu eingefügte Mutter-Sohn-Szene, in der Roelle seinen Wunsch artikuliert, „ein Heiliger zu werden“,⁶² etabliert das religiöse Wahnmodell als zentralen psychologischen Fluchtpunkt. Ebenso verstärkt die Verbindung dieser Passage mit der gewaltsamen Fütterungsszene die Darstellung einer pathologischen Mutterbindung und deren Auswirkung auf Roelles soziales Außenseitertum. Letztlich wurden auch die Figuren Protasius und Gervasius aus einer rein funktionalen Nebenrolle in eine zentralere Sphäre gehoben. Fleißer integriert bei Protasius bewusst „Erinnerungen an Büchner“, während Gervasius durch das Motiv der „Knabenliebe“ charakterisiert wird.⁶³

Die strukturellen Revisionen zielen dabei auch auf eine Verschiebung vom „Außergewöhnlichen“ zum „Typischen“ ab und sind Teil eines dramaturgischen Konzepts, das sowohl von einem veränderten künstlerischen Selbstverständnis als auch von den Bedingungen des zeitgenössischen literarischen Feldes geprägt ist. Das Einzelschicksal der Hauptfigur Roelle wird somit zum Beispiel für die zerstörerische Dynamik einer repressiven Gruppe von Jugendlichen. Insbesondere die Neuordnung der Makrostruktur trägt dazu bei, die Ausweglosigkeit der Figuren deutlicher hervortreten zu lassen: Die Handlung erhält in der späteren Fassung eine zirkuläre Anlage im Sinne eines „circulus vitiosus“, in dem die Ereignisse in einer Art „ewiger Rückkehr“ verlaufen und die Figuren in einer unveränderlichen „Status quo Situation“ gefangen bleiben. Diese formale Zirkularität korrespondiert mit einer Atmosphäre der Determination, in der individuelle Handlungsspielräume negiert werden und die Figuren als Träger gesellschaftlich vorgegebener Rollen erscheinen.⁶⁴ Diese systematische Verengung der Handlungsspielräume manifestiert sich auf der Bühne durch eine Verschärfung der kollektiven Gewalt: So transformieren die Erweiterung der Ministranten-Szene und der Einsatz eines „vieltimmigen, sich zuspitzenden Textes“ während der Steinigung gegen

⁶⁰ Buglioni: „Zum Überarbeitungsprozess“, S. 21.

⁶¹ Urban: *Dramatisches Ingolstadt*, S. 12.

⁶² Günther Rühle: „Anmerkungen zu *Fegefeuer in Ingolstadt*“. In: GW 1, S. 438.

⁶³ Ebd., S. 439.

⁶⁴ Buglioni: „Zum Überarbeitungsprozess“, S. 22f.

Roelle die Sequenz in ein Exempel kollektiver Grausamkeit.⁶⁵ Die Bühne wird zum Raum einer öffentlichen Exekution, in der Roelle zum Objekt der Wut einer aggressiven Gemeinschaft degradiert wird. Parallel zur öffentlichen Hinrichtung zielt die Revision der Szene im *Wasserschaff* explizit auf die psychische „Entwürdigung“ durch physische Entblößung.⁶⁶ Die Reduktion Roelles auf seine nackten Körper inmitten der Gruppe von Mitschüler markiert seine totale Demütigung. Den endgültigen Vollzug dieses „*circulus vitiosus*“ markiert schließlich die Schlussszene in den Donau-Auen: In der zugespitzten Messer-Szene reicht Roelle seiner Partnerin Olga das Messer selbst – eine verzweifelte Forderung nach dem Tod als letzter Form der Liebe. Dass Olga zögert und Roelle daraufhin selbst zur Morddrohung greift, deutet die Figur des „Heiligen“ endgültig zum „Vom Teufel Besessenen“ um.⁶⁷ Dieser Rollenwechsel besiegelt die zirkuläre Logik des Dramas: Roelle bleibt in der gesellschaftlichen Stigmatisierung und Außenseitertum gefangen.

Die sprachliche und dialogische Überarbeitung orientiert sich an einem neusachlichen bzw. realistischen Stil, in dem der Dialog seine Funktion als Medium intersubjektiven Austauschs verliert und stattdessen monologische Züge annimmt. Auf diese Weise tritt die Kommunikationsunfähigkeit der Figuren deutlich hervor, während zugleich sowohl der prekäre kommunikative Wille des Subjekts als auch die prägende Wirkung gesellschaftlicher Determinationen sichtbar werden. Auch auf syntaktischer Ebene zeigt sich eine Differenzierung, insofern parataktische Strukturen durch hypotaktische Einschübe ergänzt werden.⁶⁸

Schließlich betreffen die Revisionen auch die Figurenkonzeption und die semantische Tiefenstruktur des Textes. Die inhaltlichen Modifikationen, wie die Umstellung zentraler Handlungselemente von individuell motivierten Akten (dem Brief Olgas) hin zu kollektiv zirkulierenden Gerüchten oder die stärkere Gewichtung einzelner Nebenfiguren, sind Ausdruck einer konsequenten Typisierung, die das Individuelle, das Außergewöhnliche zugunsten des Sozialtypischen zurücktreten lässt. Zugleich wird die Sprache selbst in ihrer „gestischen“ Qualität funktionalisiert: Sie kompensiert die

⁶⁵ Günther Rühle: „Anmerkungen zu *Fegefeuer in Ingolstadt*“. In: GW 1, S. 439.

⁶⁶ „Der Höhepunkt, wo die Mädchen den wasserscheuen Roelle ins *Wasserschaff* stoßen, verlangte deutlicher, daß sie ihn entblößen, nämlich entwürdigen“. Ebd., S. 440.

⁶⁷ „Neue Zuspitzung: Das hat zur Folge, daß umgekehrt er nun ihr das Messer ansetzt und sie mit Tötung bedroht. Der junge Mann, der ein Heiliger werden wollte, hält sich jetzt für vom Teufel besessen, die Engel haben ihn verlassen“. Ebd., S. 441.

⁶⁸ Buglioni, „Zum Überarbeitungsprozess“, S. 23ff.

Reduktion äußerer Handlung, indem sie körperliche, sinnliche und moralische Dimensionen artikuliert.

Es lässt sich festhalten, dass die Wiederentdeckung und die Neuaufführung des überarbeiteten „Kleinstadt-Dramas am Ausgang der wilhelminischen Epoche“ insgesamt positiv aufgenommen wurde und in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19. Mai 1971 sogar als „eines der wichtigen Ereignisse dieser Spielzeit“ gewürdigt wurde.⁶⁹ Die zeitgenössischen Kritik betonte ebenso, dass „es sich bei dem Stück von Marieluise Fleißer nicht nur um eine literarische Ausgrabung handelt, sondern um eine geschlossene, faszinierende Sprach-Welt, die noch dort, wo sie 'dramaturgisch' scheitert – sich den Regeln verweigert – theatralische Möglichkeiten freisetzt“⁷⁰, womit der ästhetische Eigenwert der überarbeiteten Fassung abschließend unterstrichen wird.

⁶⁹ Rühle (Hg.): *Materialien*, S. 282.

⁷⁰ Ebd., S. 289.

1.2 Inhaltliche und thematische Rahmung von *Fegefeuer in Ingolstadt*

Im ersten Stock der Ainmillerstraße 7 habe ich in München mein erstes Theaterstück geschrieben. Es war das Jahr 1924, und weil man fast zwei Jahre abrechnen muß von der laufenden Zahl, mit der mich mein Jahrhundert zählt, war ich noch keine dreiundzwanzig Jahre alt. Ich schrieb es in einem großen Zimmer im ersten Stock, wo ich bei einer alten Hofrätin wohnte, die gesetzliche Miete nur zahlte, es gab einen Mieterschutz seit dem Krieg. Ich war eine Studentin der Theaterwissenschaft mit fast gar keinem Geld.⁷¹

Mit diesen Worten beginnt Marieluise Fleißer ihre autobiographische Prosa *Ich ahnte den Sprengstoff nicht* (1973), in der sie rückblickend über ihr erstes Drama, *Fegefeuer in Ingolstadt*, reflektiert. Das Schauspiel in vier Akten (später in sechs Bilder), das noch expressionistische Züge aufweist und als Frühwerk einer jungen Studentin im München der frühen 1920er-Jahre entsteht, lässt sich als Pubertätsstück definieren, da im Zentrum der Handlung jugendliche Figuren stehen, die mit Konflikten und Krisenerfahrungen der Jugendzeit konfrontiert sind. Auf diesen Aspekt verweist Fleißer selbst ausdrücklich: „Mein Stück drehte sich um junge Menschen, das wußte ich schon im ersten Anfang“.⁷²

1.2.1 Inhaltliche Rahmung

Mit der rückblickenden Feststellung, *Fegefeuer in Ingolstadt* sei „ein Stück über das Rudelgesetz unter Schülern und über Außenseitertum“⁷³, umreißt Marieluise Fleißer die zentralen thematischen Konfliktfelder ihres Dramas. Geschildert wird die Lebenswelt einiger jungen Menschen, die sich mit Fragen der Sexualität, der Autorität, des sozialen Anpassungsdrucks, mit Mechanismen der Unterdrückung und mit der moralischen Enge der Kleinstadt Ingolstadt auseinandersetzen müssen. Die Figuren gehören der Generation an, die den Ersten Weltkrieg zwar erlebt hat, ohne jedoch aktiv an ihm teilgenommen zu haben.⁷⁴ In einer von Orientierungslosigkeit geprägten Lebensphase suchen sie nach Selbstständigkeit, Liebe, gesellschaftlicher Anerkennung sowie nach Unterstützung in der Religion, die sich doch als unfähig erweist, den jungen Menschen Erlösung oder einen moralischen Ausweg zu bieten.

Im Mittelpunkt der Handlung steht die Gymnasiastin Olga Berotter, die nach einer Affäre mit ihrem Mitschüler Pepe schwanger wird. Dieser entzieht sich jeder Verantwortung und drängt sie zum Schwangerschaftsabbruch, da er bereits eine

⁷¹ Marieluise Fleißer: „Ich ahnte den Sprengstoff nicht“. In: GW 4, S. 491.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd., S. 496.

⁷⁴ Günther Rühle: „Einleitung“. In: GW 1, S. 9.

Beziehung mit einer anderen Mitschülerin, Hermine, hat. Olgas Vater, Herr Berotter, ist infolge des Todes seiner Ehefrau von Schuld- und Verlustgefühlen geprägt; er verfügt über keine gefestigte Autorität und versucht vergeblich, nicht zuletzt durch emotionale Erpressung, diese wiederherzustellen. Von der Schwangerschaft seiner Tochter weißt er am Anfang nichts; erst am Ende des dritten Aktes offenbart Olga ihm ihren Zustand: „Olga: Vater! Ich muss dir was sagen: Ich habe ein Kind. / Berotter: Mensch! (fällt)“.⁷⁵ Innerhalb der Familie werden die bestehenden Konflikte durch die Figur der Schwester Clementine verschärft: Während Olga als gebildete junge Frau auftritt, bleibt Clementine auf die traditionelle Rolle der Hausfrau beschränkt. Ihr Neid auf Olgas Bildungsprivilegien und ihre Zuneigung zu Roelle führen zu einer ständigen geschwisterlichen Rivalität, in der Clementine die gesellschaftlichen und sozialen Normen gegen ihre emanzipiertere Schwester verteidigt. Dabei nutzt sie jede Gelegenheit, Olga beim Vater schlechtzumachen oder ihr vorzuwerfen, dass sie sich nicht normgerecht verhält. Als Beispiel für diesen Vorwurf dient Olgas Nicht-Erscheinen bei dem Gottesdienst: „Clementine: In der Kirche war sie heute auch nicht / Vater: Warst du nicht in der Kirche? Du gibst mir ein schönes Beispiel, das ist die Älteste“.⁷⁶ Der Bruder Christian scheint hingegen das einzige Familienmitglied zu sein, das für Olga Partei ergreift und sie gegen die Anfeindungen des Vaters und der Schwester schützt. Dies zeigt sich beispielsweise in folgendem Dialog des dritten Auftritts des ersten Aktes:

Christian: Ihr sollt sie [Olga] nicht schimpfen wegen dem Roelle. Der ist ein Feigling. Die anderen gehen auch nicht mit ihm. Nicht rauchen will er, dass ihm nicht schlecht wird. Er traut sich nicht in ein Wasser.

Clementine: Zu deiner Olga speziell musst du helfen. (geht zu Olga) Jetzt sage einmal ich was. Wie war es mit dem Hund?

Christian: Sie kann nichts dafür. (Hand in Hand mit Olga beugt sich vor.)⁷⁷

Mit Roelle entwirft Marieluise Fleißer einen physisch unattraktiven und sozial marginalisierten Protagonisten: Aufgrund seiner körperlichen Erscheinung, insbesondere eines Kropfes, den er schamhaft unter einem hohen Kragen versteckt, steht Roelle am Rande der Gruppe und wird als sozialer Außenseiter stigmatisiert.

Olga: (heftig) Er stinkt. Er traut sich nie in ein Wasser.

[...]

Olga: (hart) Er hat einen Hals wie ein Wurm.

[...]

⁷⁵ Marieluise Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt*. Unverkäufliches Bühnenmanuskript, Arcadia Verlag, Berlin, 1926, S. 55.

⁷⁶ Ebd., S. 4.

⁷⁷ Ebd., S. 6.

Christian: [...] Der Roelle ist ein Feigling. Die anderen gehen auch nicht mit ihm. Nicht rauchen will er, dass ihm nicht schlecht wird. Er traut sich nicht in ein Wasser.⁷⁸

Er ist in Olga verliebt und da er durch das Abfangen eines Briefes zufällig Kenntnis von ihrem Zustand erlangt,⁷⁹ nutzt er diese Information aus, sie emotional und sexuell gefügig zu machen. Olga sieht sich infolgedessen gezwungen, seinen sexuellen Avancen nachzugeben, um zu verhindern, dass ihre Schwangerschaft sowie ihre Abtreibungsversuche öffentlich bekannt werden.

Olga: Können Sie rauchen? Ich will mit Ihnen per Arm gehn vor der ganzen Stadt.

Roelle: Mit so einer mag ich bald mich nicht mehr sehen lassen in dem Kaff. Meine schlechte Haut ist mir lieber. (Kopf zur Decke.)

Olga: (schroff) Geben Sie mir den Brief.

Roelle: Ich kann auch einmal eine Macht haben. Das kommt Ihnen wohl spanisch vor. Ich denke, jetzt will sie mir schön tun, weil ich es der ganzen Stadt sagen kann, alles wie ich es will. (plötzlich hart) Haben Sie sich gebessert? Sie sind die Gleiche. (dicht von ihr) Sie werden wieder so sein zu mir. (bebend)⁸⁰

Parallel zu dieser moralischen Verrohung zeigt Roelle Anzeichen psychischer Störungen, die sich in Form mystisch-wahnhafter Anfälle äußern. Diese psychotischen Züge erregen die Aufmerksamkeit zweier düsterer Figuren, Protasius und Gervasius, die im Auftrag eines gewissen Doktor Hähnle handeln. Er interessiert sich aus wissenschaftlicher Perspektive für Roelles Fall und beschreibt ihn, vermittelt durch die Worte von Protasius, als „seltensten Menschen“ mit einer „periodisch auftretenden Störung“.⁸¹ Diese Konstellation evoziert deutliche Parallelen zu Georg Büchners *Woyzeck*,⁸² indem sie die Instrumentalisierung eines gesellschaftlichen Geächteten thematisiert; einige Parallelen, die in der zweiten Fassung erweitert werden. Die systematische Ausgrenzung Roelles wird durch das Verhalten seiner überfürsorglichen und etwa neurotischen Mutter vollendet: Indem sie ihn wie ein Kleinkind zwangsfüttert, beraubt sie ihn vor den Augen einer Gruppe Jugendlichen jeglicher Würde, die diese Szene mütterlicher Übergriffigkeit als Anlass nutzen, Roelle immer wieder lächerlich zu machen.

Frau Roelle: Schämst dich nicht bei deiner Mutter? Wart, dich sperre ich in den unteren Keller und lasse dich schreien.

[...]

Frau Roelle: Da nimmst ein sauberes Taschentuch, das geht auch. So, das legst du schön über deine Knie. Was ein Erwachsener ist, der legt die Serviette immer übers Knie.

Roelle: Lass mich aus. Es schmeckt mir nicht.

Frau Roelle: Nur runter damit, das muss alles sauber ausgegessen werden.

[...]

⁷⁸ Ebd., S.5f.

⁷⁹ In der Wuppertaler Fassung des Dramas wird das Motiv des abgefangenen Briefes durch die Figur der Frau Schnepf ersetzt. Durch die von der Frau Schnepf in Umlauf gebrachten Gerüchte erlangt Roelle Kenntnis von Olgas Schwangerschaft sowie von ihren Abtreibungsversuchen.

⁸⁰ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 14f.

⁸¹ Ebd., S. 22f.

⁸² Scamardi: *Introduzione*, S. X.

Frau Roelle: Muss ich zählen? So, der ist jetzt ganz für den heiligen Joseph, der ist für ein verstorbenes Schwesterlein, tu dich nur schön überwinden, der ist für alle armen Seelen im Fegefeuer.⁸³

Auch der Versuch Roelles, hinter einem Zigeunerwagen seine vermeintlichen medialen Fähigkeiten („Roelle: Zu mir kommen Engel.“)⁸⁴ zur Schau zu stellen, scheitert und ruft den Unmut der Zuschauer hervor, die ihn schließlich mit Steinen bewerfen und verletzen, in einer direkten Assoziation an die biblischen Steinigungen.

Einer: Den soll man werfen.

1. Ministrant: Schauts der her, ob ich net schmeiss! (schmeisst einen Stein)

Der Eine: Hat ihn schon getroffen auch!⁸⁵

Um Roelle weiter zu demütigen, wird Olga scheinbar wieder in die Gruppe integriert. Unter der Führung von Clementine, die sich an Roelle rächen will, weil er ihr die Liebe nur vorgespielt hat und sie verleumdet hat, zwingt die Gruppe ihn sadistisch dazu, seine phobische Angst vor Wasser zu überwinden: Sie entkleiden ihn und stellen seine Füße in ein wassergefülltes Schaff. Die daraus resultierenden Schuldgefühle innerhalb der Gruppe werden nicht verarbeitet, sondern auf Olga projiziert: Man sieht sie als einzige Anstifterin und zuschreibt ihr die Verantwortung für die Grausamkeit. In diesem Moment der Eskalation der Gewalt behauptet Roelle, der Vater von Olgas Kind zu sein („Das ist gesagt, ich bin der Vater. Das ist nichts, was ich verhindern kann.“),⁸⁶ um die psychologische Kontrolle über sie zurückzugewinnen und sich der Gruppe gegenüber mächtig zu zeigen. Völlig isoliert und von derselben Gruppe verspottet, sieht Olga keinen Ausweg mehr und unternimmt einen Selbstmordversuch in der Donau, wird aber von Roelle gerettet. In der darauffolgenden Begegnung bittet Roelle dem Mädchen verzweifelt, ihn zu töten, um ihn von seinen Sünden zu erlösen.

Roelle: Nicht weggehn, ich schreie.

Olga: Schreien Sie.

Roelle: Hier halte ich mich fest. Stossen Sie jetzt zu, dass es mir die Augäpfel endgültig nach oben dreht.

Olga: Vernichtung.

Roelle: Erlösung.⁸⁷

Olga verweigert ihm entschlossen diesen Wunsch: Der von ihm ersehnte Tod, als „böse[n] Wünsche“⁸⁸ von dem Mädchen definiert, würde als Todsünde die ewige Verdammnis einbringen. So bleibt ihm nichts anderes, sein Leben und die Aggressionen

⁸³ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 32f.

⁸⁴ Ebd., S. 26.

⁸⁵ Ebd., S. 40.

⁸⁶ Ebd., S. 57.

⁸⁷ Ebd., S. 62.

⁸⁸ Ebd.

seiner Mitmenschen weiter zu ertragen. In der Schlusszene der 1926 Bühnenfassung mündet Roelles Verfall schließlich in einen manifesten Wahn. Seine Identität spaltet sich dabei in eine doppelte Instanz auf: Dämon und Diener Gottes.⁸⁹ Die soziale Rolle überwindet endgültig seine existenzielle Identität. In der Überzeugung, sich im Zustand schwerer Todsünde zu befinden, inszeniert Roelle eine wahnsinnige Beichte: Er holt einen Zettel hervor, auf den er seine Sünden geschrieben hat, und beichtet sich selbst – wobei er gleichzeitig als Priester und als der zu beichtende sündigen Dämon Roelle agiert.

Roelle: (holt einen Zettel vor) Ich armer sündiger Mensch klage mich an vor Gott dem Allmächtigen und Euch Priester an Gottes Staat, dass ich seit meiner letzten Beichte vor sechs Monaten folgende Sünden begangen habe: - gegen das vierte Gebot, wie oft? gegen das siebente Gebot - wie oft? gegen das achte Gebot – wie oft? dich unterstreichen. Das ist mein Zettel für mich, den könnte ich gleich essen. Gegen die sieben Hauptsünden – alles steht drin. Ich bitte um eine heilsame Busse und um die priesterliche Lossprechung. Das probiere ich.
(ab)⁹⁰

Interessant ist hierbei die spezifische Auswahl der drei Gebote, die Roelles finale Beichte charakterisieren: das vierte („Du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren“), das siebte („Du sollst nicht stehlen“), und das achte Gebot („Du sollst nicht falsch Zeugnis reden wider deinen Nächsten“).⁹¹ Diese Wahl spiegelt die inhaltliche Rahmung des gesamten Dramas wider: Indem Fleißer Roelle genau an diesen moralischen Grundpfeilern scheitern lässt, dekonstruiert sie die repressiven und gewalttätigen Mechanismen der Ingolstädter Kleinstadtgesellschaft. Roelles Wahnsinn und seine Auto-Absolution werden so zur letzten Konsequenz einer Sozialisation, in der religiöse Dogmen nicht der Erlösung dienen, sondern als Werkzeuge sozialer Disziplinierung und Ausgrenzung dienen.

1.2.2 Thematische Rahmung

1.2.2.1 Ingolstadt oder die Enge der Provinz

Für Marieluise Fleißer stellt die Stadt Ingolstadt keineswegs nur einen biografischen Bezugspunkt dar – als Geburts-, Lebens- und Sterbeort der Autorin –, sondern wird zugleich zum bevorzugten Schauplatz ihres literarischen Schaffens, was sich insbesondere in ihrem dramatischen Erstlingswerk *Fegefeuer in Ingolstadt* manifestiert. Bereits der Titel des Dramas verweist ausdrücklich auf diesen räumlichen

⁸⁹ Scamardi: *Introduzione*, S. XII.

⁹⁰ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S.71.

⁹¹ Martin Luther: *Der Kleine Katechismus: Die Zehn Gebote*, in: *Concordia Publishing House Web-Catechism*, online unter: <https://catechism.cph.org/de/die-zehn-gebote.html> (abgerufen am 05.06.2026).

Bezug, und obwohl dieser nicht von der Autorin selbst stammte, verlieh er dem Werk und ihrer schriftstellerischen Identität ein bleibendes, kennzeichnendes Merkmal, wie Fleißer betont: „Und so brachte er Ingolstadt in meinen Titel hinein, die Stadt blieb an mir haften“.⁹² Die bayerische Kleinstadt konstituiert hierbei den Handlungsraum eines Kollektivs von pubertierenden Jugendlichen, die in der patriarchalischen Strukturen einer rigiden Gesellschaft zu handeln und leben versuchen. Diese Jugendlichen und die Stadt selbst sollen, wie Teodoro Scamardi darlegt, keine spezifischen Personen oder Orten abbilden, sondern die grundlegenden Knotenpunkte der Weimarer Moderne evozieren: das Spannungsverhältnis zwischen Provinz und Metropole und zwischen Großstadtliteratur und Regionalismus (*strapaese*), das Verhältnis zwischen Militär und bürgerlicher Gesellschaft sowie die zeitgenössischen Debatten um die Sexualmoral, die Rolle der Frau und deren Etablierung in intellektuellen Berufsfeldern.⁹³ Ingolstadt steigt also zum allgemeingültigen Symbol der provinziellen Enge in der Weimarer Zeit auf.⁹⁴ Dass sie hierbei als ästhetisches Gegenmodell zur Metropole fungiert, unterstreicht auch Günther Rühle in seiner Einführung zu den *Gesammelten Werken*. Er vergleicht Marieluise Fleißer mit Ernst Barlach und Else Lasker-Schüler, da auch in deren Texten „die erkennbare, ortbare Provinz das Thema [ist]“ und „ihre eingeschränkten und verrenkten Menschen Gegenstand der Betrachtung [sind]“.⁹⁵ Diese Autoren gehören für Rühle einer gemeinsamen literarischen „Typologie der zwanziger Jahre“ an: Demnach werden „an der Wupper, in Güstrow und in Ingolstadt unabhängig voneinander entstandene magische Bilder der provinziellen Enge sichtbar[.] 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.“⁹⁶

Im Kontext des Dramas soll Ingolstadt als universelles Symbol für die Lebensweise in der Provinz gelten und keinen geographisch spezifischen Referenzpunkt bedeuten. Dennoch weist der Text spezifische Referenzen auf, die eine eindeutige Identifikation der bayerischen Stadt erlauben. Beispielsweise erfolgt die explizite

⁹² Damit ist Moritz Seeler gemeint, der den ursprünglichen Titel geändert hat. Fleißer: „Ich ahnte den Sprengstoff nicht“. In: GW 4, S. 499.

⁹³ Vgl. Scamardi: *Introduzione*, S. XV.

⁹⁴ „Aber selbst wenn meine Stücke *Pioniere in Ingolstadt* und *Fegfeuer in Ingolstadt* heißen, so ist damit nur eine gesellschaftliche Lebensform gemeint. Ingolstadt steht für viele Städte“. Marieluise Fleißer in Rühle (Hg.): *Materialien*, S. 353.

⁹⁵ Günther Rühle: „Einleitung“. In: GW 1, S. 15.

⁹⁶ Ebd.

Nennung Ingolstadts als Toponym im Lied des ersten Ministranten zu Beginn des zweiten Aktes (bzw. des vierten Bildes in der Wuppertaler Fassung):

1. MINISTRANT In **Ingolstadt** is zünfte
Da gibst a Pferdebahn
Der eine Reiter zieht nit
Der ander der is lahm.
Der Kutscher der is bukelt,
Die Radeln die san krum
Und alle fünf Minuten
Da fliegt das Wagerl um.⁹⁷

Abgesehen von dieser Nennung wird der dramatische Raum in den Figurenreden meist allgemein als „Stadt“ oder pejorativ als „Kaff“ bezeichnet.⁹⁸ Zu den präzisen realen Orten, die der fiktiven Welt ein authentisches Lokalkolorit verleihen, zählen etwa der „Gouvernementplatz“⁹⁹ (der heutige Rathausplatz), das historisch belegbare „Kaffee Ludwig“¹⁰⁰ in der Ludwigstraße sowie die Donau selbst. Diese realen Schauplätze werden zudem durch fiktive Räume ergänzt, wie durch das Wohnzimmer oder die Altane der Familie Berotter.¹⁰¹

Mit *Fegefeuer in Ingolstadt* und dessen Verortung in der oberbayerischen Stadt, wo die Schriftstellerin 60 ihrer 73 Lebensjahre verbracht hat, seziert Marieluise Fleißer erbarmungslos die Borniertheit des Kleinbürgertums – ein Thema, das die Autorin in ihren späteren Dramen und Prosatexten weiter ausreifen lässt. Diese provinzielle Engstirnigkeit speist sich primär aus einer moralischen Instanz, die das gesamte soziale Gefüge der Stadt reguliert: dem Dogmatismus der katholischen Kirche. Die religiöse Praxis, die normalerweise als spiritueller Trost fungieren sollte, ist in Ingolstadt ein repressives Kontrollinstrument, das die Jugendlichen in einen unerbittlichen Schuld-und-Sühne Kreislauf zwingt.¹⁰² Dieses Mechanismus der religiösen Unterdrückung wird im folgenden Kapitel weitererklärt.

⁹⁷ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 25.

⁹⁸ „Olga: [...] Ich will mit Ihnen per Arm gehen vor der ganzen **Stadt**. / Roelle: Mit so einer mag ich bald mich nicht mehr sehen lassen in dem **Kaff**. [...]“ Ebd., S. 14 (Hervorhebung der Verfasserin).

⁹⁹ „Christian: Dein Roelle sagt laut herum, wie die Seitz Hermine mitten auf dem **Gouvernementplatz** ihren Unterrock verloren hat.“ Ebd., S. 5 (Hervorhebung der Verfasserin).

¹⁰⁰ „Berotter: Jetzt ist der auch weg. Schaut mich an Kinder, ob was an meinem Anzug ist. Vom **Kaffee Ludwig** bin ich wieder heimgegangen. [...]“ Ebd., S. 55 (Hervorhebung der Verfasserin).

¹⁰¹ Vgl. Urban: *Dramatisches Ingolstadt*, a.a.O., S. 64f.

¹⁰² „La religione ridotta a vuoto formalismo e a rituale sclerotizzato, cristiana nella forma, anticristiana nella sostanza, viene semplicemente registrata come una componente ingombrante e nevrotizzante nella formazione e nella psiche di questi adolescenti della provincia meridionale tedesca del primo dopoguerra“. Scamardi: *Introduzione*, S. X.

1.2.2.2 Die Rolle der Religion als Mittel zur Unterdrückung

Marieluise Fleißer betont in ihrem autobiographischen Prosatext *Ich ahnte den Sprengstoff nicht*, dass die Entstehung ihres dramatischen Erstlingswerks maßgeblich von ihrer klösterlichen Erziehung beeinflusst wurde.¹⁰³ Die Ingolstädter Autorin musste als junges Mädchen ihre Heimatstadt verlassen, um eine Internatsschule zu besuchen, da es im damaligen Ingolstadt kein Gymnasium gab, an dem Mädchen das Abitur ablegen konnten.¹⁰⁴ Wie aus ihren Briefen und späten autobiographischen Schriften hervorgeht, empfand Fleißer diese Zeit im Internat der Englischen Fräulein in Regensburg als extrem einengend. Die Fleißer-Forschung unterstreicht den repressiven Charakter dieses Erziehungskontext wiederholt:

Strikte Disziplin, peinliche Ordnung, ein traditionell katholisches Verständnis von Anstand und Moral sind die von den „steifleinen Kragen“ gesetzten Maßstäbe, die nicht hinterfragt, geschweige denn ignoriert werden dürfen. Freies Denken und individuelle Wünsche sind ebenso wie Zuneigung und Zärtlichkeit unbekannte Größe. [...] Das Kloster hat keinen Platz für junge Mädchen, die sich mit Sexualität, Vergewaltigung, Schwangerschaft oder nicht-konformen Frauenrollen beschäftigen.¹⁰⁵

Die Klostererfahrung erscheint damit als eine Form psychischer und physischer Gefangenschaft, deren Fluchtwege für Fleißer rein geistiger Natur blieben, wie sie selbst schreibt: „Es gab die Flucht nicht nach draußen, es gab nur Fluchtwege im Kopf“.¹⁰⁶ Die katholische Kirche und ihre Dogmen bieten der jungen Fleißer folglich keinen Halt gegen die Schwierigkeiten des Lebens. Diese repressiv erlebten religiösen Zwänge werden zugleich zu einem zentralen Impuls ihres literarischen Schaffens: In *Fegefeuer in Ingolstadt* transformiert Fleißer die Erfahrung religiöser Disziplinierung in ein strukturierendes Grundmotiv des Dramas.¹⁰⁷ Obwohl im Figurenrepertoire kein Kleriker auftritt, ist die Welt des Stückes tief von katholischen Norm- und Wertvorstellungen durchdrungen. Die Jugendliche haben den religiösen Moralkodex in einem solchen Maße verinnerlicht, dass die Zehn Gebote sowie die transzendenten Konzepte von Himmel, Fegefeuer und Hölle ihr Denken und Handeln systematisch bestimmen.¹⁰⁸ Religion erscheint dabei weniger als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit denn als Instrument

¹⁰³ Marieluise Fleißer: „Ich ahnte den Sprengstoff nicht“. In: GW 4, S. 495.

¹⁰⁴ „Luise [...] besteht schließlich, 1914, die Aufnahmeprüfung zum zwei Eisenbahnstunden von Ingolstadt entfernten Regensburger Mädchenrealgymnasium. Sie wohnt im Klosterinternat der Englischen Fräulein, hinter dessen Mauern sie bis zum Abitur 1920 ausharren soll.“ Elfi Hartenstein, Annette Hülsenbeck: *Marieluise Fleißer. Leben im Spagat*, S. 23.

¹⁰⁵ Ebd., S. 25.

¹⁰⁶ Fleißer: „Ich ahnte den Sprengstoff nicht“. In: GW 4, S. 496.

¹⁰⁷ Häntzschel: *Marieluise Fleißer. Eine Biographie*, S. 27.

¹⁰⁸ Urban: *Dramatisches Ingolstadt*, S. 66f.

sozialer Kontrolle und Disziplinierung. Besonders deutlich wird dies innerhalb der Familie Berotter, deren Beziehungen von familiärer Hierarchie, bürgerlichen Ordnungsvorstellungen und religiösen Normen geprägt sind. Bereits die Familienkonfrontation im ersten Akt verdeutlicht, wie kirchliche Pflichten zur Ausübung familiärer Autorität instrumentalisiert werden:

Clementine: In der Kirche war sie heut auch nicht.

Berotter: Warst du nicht in der Kirche? Du gibst mir ein schönes Beispiel, das ist die Älteste.¹⁰⁹

Die Wirkung dieser religiösen Rigidität beschränkt sich jedoch nicht auf den familiären Raum, sondern erfasst die gesamte kleinstädtische Gemeinschaft. Als Olgas Verstoß gegen die geltenden Moralvorstellungen in Form ihrer unehelichen Schwangerschaft bekannt wird, reagiert das soziale Umfeld mit unmittelbarer Ausgrenzung. Die Sanktion trifft zunächst ihren Vater und untergräbt dessen gesellschaftliche Autorität: „Vom Kaffee Ludwig bin ich wieder heimgegangen. Da sind sie so eigentümlich von mir weggerückt, und einer nach dem andern ist aufgestanden und hat gezahlt.“¹¹⁰ Wie tief die religiöse Normierung in die Psyche der Figuren eingreift, zeigt sich auch in der Beziehung zwischen Roelle und seiner Mutter. Frau Roelles Erziehungspraxis durchdringt den Alltag mit religiösen Formeln und Ritualen; selbst die Nahrungsaufnahme wird zu einem quasi-liturgischen Akt: „So, der ist jetzt für den heiligen Joseph, der ist für ein verstorbenes Schwesterlein, tu dich nur schön überwinden, der ist für alle armen Seelen im Fegefeuer.“¹¹¹ Die permanente religiöse Konditionierung seines Lebens begünstigt Roelles Entwicklung eines quasimessianischen Selbstbildes. Wie stark sein Denken von Schuld- und Erlösungsvorstellungen beherrscht wird, offenbart sein abschließender Beichtmonolog, der von einer pathologischen Angst vor Sünde und Verdammnis geprägt ist:

„Ich armer sündiger Mensch klage mich an vor Gott dem Allmächtigen und Euch Priester an Gottes statt, daß ich seit meiner letzten Beichte vor sechs Monaten folgende Sünden begangen habe: – gegen das vierte Gebot, wie oft? gegen das siebte Gebot – wie oft? gegen das achte Gebot – wie oft? dick unterstrichen. [...]“¹¹²

Auch innerhalb der Jugendgruppe um Olga, Clementine, Pepe, Roelle, Hermine und Christian werden religiöse Diskurse funktionalisiert. Die Jugendlichen nutzen den moralischen Kodex zur Stabilisierung gruppeninterner Hierarchien und zur Legitimation

¹⁰⁹ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 4.

¹¹⁰ Ebd., S. 55.

¹¹¹ Ebd., S. 33.

¹¹² Ebd., S. 71.

von Ausgrenzung und Gewalt. Exemplarisch zeigt sich dies in der Demütigung Roelles im dritten Akt, die die Form eines quasireligiösen Strafrituals annimmt (Pepe: „Und Feindschaft sei gesetzt zwischen dir und dem Wasser.“).¹¹³ Der Zusammenhang von Macht und religiöser Schuld kulminiert schließlich im Konflikt zwischen Olga und Roelle. Dieser nutzt sein Wissen über Olgas uneheliche Schwangerschaft sowie ihren Abtreibungsversuch, von dem er durch einen gestohlenen Brief erfahren hat, als Druckmittel. Bezeichnenderweise ist auch die Sprache ihres Konflikts von religiösen Begriffen durchzogen:

Roelle: Ich muss lang im Katechismus nachschlagen, das Couvert ist samt Inhalt und Briefmarke sein bischen Fegefeuer wert.

Olga: Dieb! Das steht beim siebten Gebot.¹¹⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Welt der Provinz und der starke Einfluss der Religion nicht nur als Hintergrund des Dramas dienen, sondern reale Komponenten des Stückes sind, die die Jugendlichen, ihr Agieren und ihr Leben in schwerem Maße prägen und unterdrücken.

¹¹³ Ebd., S. 53.

¹¹⁴ Ebd., S.12.

Kapitel 2: Gewalt als Erfahrung und Form: der historische und ästhetische Resonanzraum von *Fegefeuer in Ingolstadt*

Es ist aber ein Stück im Kontext seiner Zeit. Jugend, Sexualität, Infragestellung überlieferter Autoritäten, Ausbruchsversuche: solche Themen hat 'Fegefeuer in Ingolstadt' mit vielen Werke seiner Epochen gemein. – MORAY MCGOWAN ¹¹⁵

Das gesamte Werk Marieluise Fleißers ist „von den Kriegen, den politischen Polarisierungen und den ideologischen Turbulenzen ihrer Zeit“ geprägt.¹¹⁶ Die Weimarer Republik zuerst, die Zeit des Nationalsozialismus später und die neue Ordnung nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bilden die häufig in den Hintergrund gedrängten, aber strukturell prägenden Inhalte ihrer schriftlichen Produktion. In ihrem ersten Stück, *Fegefeuer in Ingolstadt*, lassen sich die Spuren einer Gesellschaft erkennen, die den Ersten Weltkrieg gerade erst hinter sich gelassen hat. Um die im dritten Kapitel analysierten Gewaltdynamiken des Dramas historisch zu verorten, ist es notwendig, zunächst jenen zeitgeschichtlichen Kontext freizulegen, in dem das Stück entstanden ist. Das vorliegende Kapitel nähert sich diesem Kontext in zwei Schritten: Zunächst wird die Weimarer Republik selbst als eine von Gewalt durchzogene, von Kriegstrauma geprägte Ordnung betrachtet; anschließend wird dargelegt, wie sich diese Gewalterfahrung in den ästhetischen Verfahren der Epoche niederschlägt – vom expressionistischen Schrei bis zum nüchternen Blick der Neuen Sachlichkeit –, und wie Fleißer die Gewalt durch das Wort erzählt und nicht durch explizite Darstellung von Blut oder Grausamkeit.

¹¹⁵ Moray McGowan: *Marieluise Fleißer*. C.H. Beck, München 1989, S. 33.

¹¹⁶ Kraft: *Rezension zu: Hiltrud Häntzschel*, S. 410.

2.1 Gewalt als Signatur der Weimarer Republik

Gewalt ist in der Weimarer Republik kein Ausnahmezustand, sondern ein Zeichen einer „tiefwirkenden Desorganisation“,¹¹⁷ die sämtliche Ebenen des Lebens durchdringt: das Politische ebenso wie das Familiäre, das Öffentliche ebenso wie das Private, den weiblichen wie den männlichen Körper. In diesem gewalttätigen Resonanzraum sind Fleißers dramatischen Figuren entstanden – der stigmatisierte und verfolgte Roelle, die schwangere, aus der bürgerlichen Ordnung fallende Olga, der schwache aber tyrannische Vater, die abwesende oder überfürsorgliche Mutter. Man könnte das Stück geradezu als literarische Übersetzung dieses gesellschaftlichen Klimas lesen, in dem Krieg, Revolutionen und politische Attentate zum Alltag gehören wie die brüchige, nur behauptete Modernisierung der Geschlechterverhältnisse.

2.1.1 Der Erste Weltkrieg als Zäsur und Trauma

Der Erste Weltkrieg markiert für die deutsche wie auch für die europäische Gesellschaft im Allgemeinen einen bedeutenden Wendepunkt: Der Krieg stellt, wie Becker betont, „auf jeden Fall eine Katastrophe“ dar – „politisch und ökonomisch, sozialpsychologisch sowie gesellschaftlich und kulturell“.¹¹⁸ Kaum eine politische Debatte wurde geführt, ohne dass die Frage nach der Kriegsschuld und der Last der Reparationen mit hineinspielte. Die vier Kriegsjahre hatten deutschen Frauen und Männern ein Leid zugefügt, für das es nach der Niederlage keine denkbare Wiedergutmachung mehr geben konnte.¹¹⁹ Mit dem Ende des Krieges und dem Zusammenbruch des Deutschen Reiches geht zugleich eine bestimmte Staatsform unter, und es kommt zum vollständigen Kollaps eines politischen und gesellschaftlichen Systems, aus dem eine Reihe tiefgreifender Sozialkonflikte resultiert.¹²⁰ Die Weimarer Republik entsteht in einem Augenblick von Hoffnung auf einen Neubeginn. Was daraus entsteht, ist jedoch eine „Transformationsgesellschaft“,¹²¹ die sich in einem Prozess von Neuordnung befindet, dessen Ausgang zu diesem Zeitpunkt ungewiss bleibt. Von dieser

¹¹⁷ Franziska Schöbeler: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. 3. Aufl. Stuttgart: UTB / Darmstadt: WBG, 2011, S. 76.

¹¹⁸ Sabina Becker: *Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918–1933*. Darmstadt: wbg Academic, 2018, S. 35.

¹¹⁹ Eric D. Weitz: *La Germania di Weimar. Utopia e tragedia*. Nuova ediz. ampliata. Torino: Einaudi 2019, S. 5.

¹²⁰ Becker: *Experiment Weimar*, S. 38.

¹²¹ Ebd., S. 13.

Transformation ist insbesondere jene Generation geprägt, die als 'verlorene Generation' bezeichnet wird: eine Generation junger Menschen, die den Ersten Weltkrieg miterlebt haben, sei es an der Front oder im zivilen Alltag, und die sich nach Kriegsende mit einer Gesellschaft konfrontieren, deren bisherige politische, soziale und ideologische Orientierung weitgehend erschüttert ist. Der Krieg hatte die tradierten Vorstellungen von Ansehnlichkeit und den Glauben an die Autorität zerstört.¹²² Auch Fleißer, die 1901 geboren wurde, gehört im weiteren Sinne dieser Generation an. In ihrem Frühwerk setzt sie sich nämlich mit den Erfahrungen und Schwierigkeiten von Jugendlichen auseinander, die sich in den gesellschaftlichen und ideologischen Umbrüchen der ersten Nachkriegsjahre zurechtfinden müssen. Insbesondere sind die jungen Protagonisten von *Fegefeuer in Ingolstadt* einerseits mit den Nachwirkungen einer Gesellschaft konfrontiert, die durch Krieg, wirtschaftliche Unsicherheit und den Verlust traditioneller Autoritäten geprägt ist, andererseits aber ohne stabile Orientierungsmöglichkeiten, um diesen Erfahrungen etwas Neues entgegenzusetzen. Gerade diese Nähe zur Grausamkeit des Krieges und die darauf resultierende Desorientierung können als Hintergrund für die Gewaltbereitschaft der Figuren des Stückes gesehen werden. Fleißer selbst fasst das Lebensgefühl dieser Generation und die gesellschaftliche Atmosphäre der frühen Weimarer Republik rückblickend prägnant zusammen:

Im Anfang der zwanziger Jahre ist ein Krieg noch gar nicht so lang verloren. Die Illusionen der früheren Generation sind zerstört. Eine Inflation hat den Vätern den Boden unter den Füßen weggerissen und alle betrogen. Die jungen Menschen glauben nicht an die Väter. Sie sind in einer religiösen Erziehung verfangen, aus der sie auszubrechen versuchen. Sie drücken an gegen einen Druck. Alles Vorgeformte stimmt nicht mehr. Sie können aber nichts Neues dagegen setzen. Sie suchen sich zu erlösen und können sich nicht erlösen.¹²³

In dieser Beschreibung verdichtet sich jene Spannung, die auch für Fleißers Figurenwelt zentral ist: Jugendliche, die sich gegen überlieferte Werte auflehnen, ohne über ein alternatives Orientierungsmodell zu verfügen; eine religiöse Erziehung, aus der sie auszubrechen versuchen, ohne dass dieser Ausbruch gelingt; und schließlich ein Verlangen nach Erlösung, das strukturell zum Scheitern verurteilt ist. Roelles und Olgas Sehnsucht nach Anerkennung, Liebe, Erlösung, Orientierung lässt sich als Ausdruck einer generationellen Erfahrung von Orientierungslosigkeit verstehen, in der „vertraute Orientierungsmuster der wilhelminischen Gesellschaft keine Geltung mehr [haben]“.¹²⁴

¹²² Weitz: *La Germania di Weimar*, S. 15.

¹²³ Fleißer: „Dreimal ‚Fegefeuer‘“. In: GW 4, S. 520.

¹²⁴ Schöblier: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel*, S. 76.

2.1.2 München 1918-1923: politische Gewalt als Erfahrungshorizont

Wenn das Durcheinander der Nachkriegsgesellschaft ein verbreitetes, quasi atmosphärisches Phänomen darstellt, so verdichtet sie sich in Bayern – und namentlich in München – zu konkreten, traumatisch wirksamen Ereignissen. Kurt Eisners Ausrufung des Freistaats Bayern im November 1918, seine Ermordung im Februar 1919 durch den rechtsradikalen Anton Graf von Arco auf Valley, die darauffolgende Räterepublik und deren blutige Niederschlagung durch Freikorps-Verbände im Mai 1919 bilden zusammen eine Sequenz politischer Gewalt, die München zu einem der traumatisiertesten Schauplätze der frühen Republik macht.¹²⁵ Die Ermordung Walther Rathenaus im Juni 1922 – zwar in Berlin verübt, doch von Mitgliedern der Organisation Consul (O.C.), eine seit 1920 bestehende rechtsextremistische Geheimorganisation, die von einer Münchner Zentrale aus reichsweit operierte – schließt an diese Kette politischer Attentate an und markiert zugleich den Höhepunkt der Serie von Anschlägen gegen Repräsentanten der Republik. Wer sich offen zur Republik bekannte und sie unterstützte, wer sich dem Kampf gegen jene extremistischen Gruppierungen verschrieb, musste damit rechnen, in den eigenen vier Wänden bedroht zu werden, und musste sich bewusst sein, dass solchen Drohungen, wie es dann tatsächlich geschah, Taten folgen konnten.¹²⁶ Der von Martin Sabrow herausgegebene Band *Gewalt gegen Weimar. Zerreißproben der frühen Republik 1918–1923* bringt diese Konstellation bereits im Titel zum Ausdruck: Gewalt erscheint hier als konstitutives Element der frühen Republik, die von ihrer Gründung an wiederholt politischen Erschütterungen und gewaltsame „Zerreißproben“ ausgesetzt ist.¹²⁷

Dieses politisch-historische Umfeld bleibt für Fleißer keine abstrakte Zeitgeschichte, sondern wird zur erlebten Realität: Ingolstadt liegt nur wenig mehr als siebenzig Kilometer von München entfernt, und die Autorin erlebt die bayerischen Umbrüche der Revolutions- und Nachkriegsjahre in zeitlicher und räumlicher Nähe zum Geschehen. Im Wintersemester 1920 nimmt Fleißer außerdem ihr Studium an der Universität München auf und vollzieht damit „den Schritt in die Großstadt“, sodass sie die Erschütterungen dieser Jahre noch direkter erfahren kann.¹²⁸ Das Erleben des politischen Umbruchs bildet einen wichtigen Bezugspunkt für die Gestaltung von ihrem

¹²⁵ Benjamin Ziemann: *Gewalt in der deutschen Revolution 1918–1919*. In: Sabrow (Hrsg.): *Gewalt gegen Weimar*, S. 43–62, hier S. 57ff.

¹²⁶ Hagen Schulze: *La repubblica di Weimar. La Germania dal 1917 al 1933*. Bologna: Il Mulino 1987, S.292ff.

¹²⁷ Sabrow (Hrsg.): *Gewalt gegen Weimar*.

¹²⁸ Elfi Hartenstein, Annette Hülsenbeck: *Marieluise Fleißer. Ein Leben im Spagat*, S. 33.

ersten Drama: Die im *Fegefeuer in Ingolstadt* entworfene Provinzgesellschaft – katholisch, kleinbürgerlich, von Kontrolle und Konformitätsdruck geprägt – ist kaum als Gegenraum zur Münchner Gewaltgeschichte zu sehen. Eher handelt es sich um deren stiller, gewissermaßen sedimentierter Nachhall. Wo die große Politik in Straßenkämpfen, Attentaten und Standgerichten eskaliert, reproduziert die Kleinstadt vergleichbare Mechanismen der Ausgrenzung, Verfolgung und Bestrafung in miniaturisierter, alltäglicher Form. Schöblier bringt dies pointiert auf den Punkt, wenn sie feststellt, dass es in Fleißers Stück „um die Soziogramme einer provinziellen Gesellschaft“ gehe, „die sich durch Ausschluss, durch Hetzjagden, durch ein ‚Rudelgesetz‘ stabilisiert“, wobei „der katholische Glaube, seine Strafphantasien und metaphysischen Visionen diese Ausgrenzungen und Stigmatisierung stützen, ja forcieren“.¹²⁹ Die Struktur der Hetzjagd – eine Gruppe, die sich gegen ein einzelnes, zum Sündenbock erklärtes Mitglied formiert – lässt sich damit sowohl als ein psychosoziales Grundmuster der Kleinstadt als auch als Reflex jener Mechanismen kollektiver Gewalt lesen, die die Großstadt München in den Jahren 1918 bis 1923 in ungleich größerem Maßstab durchlebt hat: Verdächtigung, Verfolgung, Standgericht, Exekution.

Die von Fleißer entworfene Provinzgesellschaft wurde von ihren Zeitgenossen als geschlossener, rückwärtsgewandter Raum wahrgenommen, wie bestätigt die Reaktion der Kritik auf die Uraufführung des Stücks am 25. April 1926 an der Jungen Bühne in Berlin. Kurt Pinthus beschreibt in seiner Rezension die kleinstädtische Welt des Dramas als von „Muff, Stank und Wirrnis“ geprägt und ordnet sie „einer versunkenen Welt der Düsternis“ zu. Auch wenn Pinthus Urteil zunächst ästhetisch-programmatisch motiviert ist, bezeugt es doch, wie die von Fleißer dargestellte bayerischen Provinz damals als geschlossener, luftloser Raum ohne Ausweg wahrgenommen wurde – ein Raum, der sich, wie oben gezeigt, eher als Sedimentierung, denn als Überwindung der Gewaltmechanismen der Zeit lesen lässt.¹³⁰

¹²⁹ Schöblier: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel*, S. 123.

¹³⁰ Kurt Pinthus: *Fegefeuer in Ingolstadt*, 8 Uhr Abendblatt (Berlin), 26. April 1926, zit. nach *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, Rühle (Hg.), S. 46f.

Der vollständige Abschnitt lautet: „Wer als Bild und Ziel zukünftigen Dramas sieht, daß es aus unserer Zeit steigen muss, in Kontakt mit der Zeit, bewegend und klärend, schlagend und präzise geformt – der empfand um so stärker, wie sehr Muff, Stank und Wirrnis kleinstädtischer Existenzen, wenn auch dichterisch gesehen, aber so gesehen, einer versunkenen Welt der Düsternis angehören... daß hier nicht der Weg in lichtere, klarere Zukunft der Kunst oder des Lebens führt.“

Vgl. auch Pinthus an anderer Stelle in derselben Rezension formuliertes Bild vom fehlenden Licht und der fehlenden reinen Luft in der Kleinstadt: „Es leuchtet kein Licht in diese Finsternis, kein reiner Luftzug weht durch Muff und Stank dieser Kleinstadt, und die Religion bringt all den Elenden und

2.1.3 Die nur scheinbare Emanzipation der Frau in der Weimarer Gesellschaft

Ein anderes zentrales Strukturmerkmal der Weimarer Gesellschaft betrifft den Wandel der Geschlechterordnung. Nach dem Ersten Weltkrieg erreichen Frauen eine neue Autonomie im öffentlich-beruflichen wie im familiären Bereich – Veränderungen, die sich nicht mehr rückgängig machen lassen und tief in Alltags- und Arbeitskultur eingreifen. Auch die Weimarer Verfassung von 1919 schuf mit ihrem Inhalt die Voraussetzungen, um auf den Weg der Reformen, des Wandels und der politischen wie zivilen Gleichberechtigung voranzuschreiten, wenngleich es an expliziten Verweisen in diesem Sinne fehlte.¹³¹ Becker beschreibt diesen Prozess als Modernisierung der weiblichen Rolle: Die „moderne Frau“ der zwanziger Jahre definiere sich nicht mehr ausschließlich über Haus, Ehe und Mutterschaft, sondern erobere „die Straße, die öffentlichen Verkehrsmittel, die Universitäten, den Arbeitsplatz, die Freizeit und die Kulturetablissemments“. Sie verlässt den ihr zugewiesenen Ort des Privaten und Passiven und nimmt stattdessen an einer Kultur des Öffentlichen, Aktiven und Mobilen teil.¹³² Marieluise Fleißer selbst verkörpert diesen Aufbruch geradezu exemplarisch: Als junge Frau bricht sie im München der frühen zwanziger Jahre in die männlich dominierte Sphäre des öffentlichen Raums ein und gehört, als eine von rund 9.000 Studentinnen an deutschen Universitäten, zur intellektuellen Elite ihrer Generation.¹³³ Fleißer bereitet sich darauf vor, sich „von ehemaligem Klosterzögling in eine neue Frau der Nachkriegszeit zu verwandeln“¹³⁴ und nimmt zudem aktiv an jener „emanzipatorische[n] Aufbruchsstimmung für Frauen und Schriftstellerinnen“ teil, die Becker für die gesamte Epoche konstatiert.¹³⁵ Die „neue Frau“ ist damit nicht nur ein zeitgenössisches literarisches Motiv, sondern Ausdruck gesellschaftlicher Veränderungen, die Fleißers eigene Biografie prägen und mit denen sie sich in ihrem Werk literarisch auseinandersetzt.

Fegefeuer in Ingolstadt bestätigt diese Erzählung von der „neuen Frau“ jedoch nicht bruchlos: Das Stück macht die Spannungen sichtbar, die aus dem Nebeneinander

Erniedrigten nicht Licht und Klarheit, sondern teuflische Verwirrung“, das dieselbe Konstellation von Enge und Stillstand evoziert.

¹³¹ Kirsten Heinsohn: *Il dibattito sulla parità di diritti delle donne nella Repubblica di Weimar*. In: Christoph Cornelissen / Gabriele D'Ottavio (Hrsg.): *La Repubblica di Weimar: Democrazia e Modernità*. Bologna: Il Mulino, 2021, S. 191–205, hier S. 204.

¹³² Becker: *Experiment Weimar*, S. 106ff.

¹³³ Fleißer studierte an der Philosophischen Fakultät der Universität München und besuchte u. a. das neue Studienfach Theaterwissenschaft bei Professor Arthur Kutscher. Vgl. Hartenstein / Hülsenbeck: *Marieluise Fleißer. Ein Leben im Spagat*, S. 41.

¹³⁴ Ebd., S. 35.

¹³⁵ Becker: *Experiment Weimar*, S. 13.

von gesellschaftlicher Modernisierung und andauernden patriarchalen sowie religiös geprägten Ordnungsmustern entstehen. Beispielhaft dafür steht die Figur der Olga: Sie bewegt sich – im Sinne der von Becker beschriebenen „neuen Frau“ – in halböffentlichen, außerfamiliären Räumen, doch ihre außerehelich empfangene Schwangerschaft führt sie in die traditionellen Mechanismen von Scham, sozialer Kontrolle und ökonomischer Abhängigkeit zurück. Weder der öffentliche noch der familiäre Raum bieten ihr tatsächliche Handlungsspielräume; sobald ihr Körper als Träger eines außerehelichen Begehrens sichtbar wird, gerät er erneut unter die Kontrolle von Familie, Kirche und einer weiterhin patriarchal geprägten Gesellschaft. Olgas letztendliches Scheitern am Emanzipationsprozess sollte nicht als individuelles Versagen reduziert werden, da sich eine gesellschaftliche Struktur, die sie keinen anderen Weg lässt, dahinter deutlich abzeichnet. Die Figur verkörpert jenen Widerspruch zwischen diskursiver Modernisierungsrhetorik und faktischer Persistenz patriarchaler Machtverhältnisse, die für die Geschlechtergeschichte der Weimarer Republik insgesamt charakteristisch ist: Gerade dort, wo die „neue Frau“ in die Sphäre von Sexualität und Reproduktion eintritt, treten tradierte Mechanismen sozialer Kontrolle erneut hervor und lassen die vermeintlich überwundenen Geschlechterordnungen der wilhelminischen Zeit wieder wirksam werden.

Dass die Kontrolle im Stück gerade nicht mehr von starken Vaterfiguren im klassischen Sinne ausgeübt wird, führt zu keiner tatsächlichen Befreiung der Zustand der Frauen. Schöbller verortet in Fleißers erstem Drama eine spezifische „Genealogie der schwachen Väter“, die zwar bereits im bürgerlichen Trauerspiel angelegt ist, in der Literatur nach dem Ersten Weltkrieg jedoch zu einem eigenständigen gesellschaftlichen Phänomen wird: Die patriarchale Macht wird nicht abgeschafft, sie verschiebt sich nur und erscheint als „Leerstelle“.¹³⁶ Mit Leerstelle ist der Verlust konkreter väterlicher Autorität und ebenso eine weiterreichende Entwertung ihrer moralischen und symbolischen Grundlage gemeint. Im Stück sind die Vaterfiguren entsprechend abwesend, wie im Fall von Roelles Vater, oder selbst moralisch und sozial bedrängt, wie im Fall von Herrn Berotter, der trotzdem seine Tochter beherrscht.

Ohne dass die fiktionalisierte Olga mit ihrer Schöpferin gleichgesetzt wird, findet das Scheitern der weiblichen Emanzipation eine auffällige Parallele in Fleißers Lebensgeschichte. Die junge Studentin, die in den zwanziger Jahren als Symbolfigur der

¹³⁶ Schöbller: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel*, S. 125.

„neuen Frau“ erscheinen konnte, kehrt Anfang der dreißiger Jahre endgültig nach Ingolstadt zurück, heiratet den Tabakhändler Josef Haindl und verbringt Jahrzehnte weitgehend zurückgezogen und literarisch verstummt hinter dem Ladentisch seines Geschäfts.¹³⁷ Sie beschreibt mit Offenheit ihrer eigenen eingesperrten Zustand in einem Brief: „Ich hab halt da so die Geschäftsfrau spielen müssen, das hat mir garnicht gelegen und die Kundschaft hat mich nicht mögen, die haben gesagt, die steht im Laden wie eine Königin – das habe ich nicht gewußt“.¹³⁸ Der Kontrast ist bemerkenswert: Die Kundschaft erwartet eine Geschäftsfrau, bekommt aber eine „Königin“, die nicht wirklich dazugehört. Auf biographischer Ebene wiederholt sich dieses Scheitern der weiblichen Selbstbestimmung, das die Figur der Olga im Drama durchlebt. Erst nach dem Tod ihres Mannes 1958 nimmt die Autorin dann das Schreiben wieder auf. Das Leben Marieluise Fleißers liefert damit gewissermaßen die reale Bestätigung dessen, was *Fegefeuer in Ingolstadt* literarisch vorwegnimmt: Der Aufbruch in eine neue, öffentliche und selbstbestimmte Existenz erweist sich als vorübergehende Episode, die sie letztlich in die traditionelle Rolle der Ehefrau und Hausfrau zurückführt. Emanzipation bleibt so, sowohl für die Figur Olga als auch für ihre Schöpferin, eine Erfahrung, die zeitlich begrenzt und strukturell reversibel ist, solange die patriarchalen Ordnungsmuster, gegen die sie sich richtet, unangetastet fortbestehen.

Die drei hier skizzierten Momente – das Kriegstrauma und die Desorientierung der Nachkriegsgeneration, die konkrete Erfahrung politischer Gewalt in Bayern zwischen 1918 und 1923 sowie die Persistenz patriarchaler Machtstrukturen unter dem Deckmantel einer nur behaupteten weiblichen Emanzipation – ergeben zusammen ein Bild der Weimarer Republik als einer Gesellschaft, in der Gewalt nicht die Ausnahme, sondern die strukturbildende Regel ist, sei es in der großen Politik der Attentate und Bürgerkriege, sei es in der Mikropolitik der Familie, der Schule und der dörflichen beziehungsweise kleinstädtischen Gemeinschaft. *Fegefeuer in Ingolstadt* bildet diese gesellschaftlichen Umbrüche literarisch ab und macht sie durch eine bestimmte Ästhetik sichtbar, wie im Folgenden analysiert wird.

¹³⁷ Hartenstein, Hülsenbeck: *Marieluise Fleißer. Ein Leben im Spagat*, S. 99ff.

¹³⁸ Marieluise Fleißer, zit. nach: Ebd., S. 107.

2.2 Ästhetisierung der Gewalt: von der expressionistischen Geste zur Neuen Sachlichkeit

Im Rückblick auf ihr Werk verortet Marieluise Fleißer ihre literarische Herkunft in einem präzisen ästhetischen Umbruch. In ihrem 1947 verfassten Aufsatz *Zwei Premieren* stellt sie fest, dass ihre frühen Werke „im unmittelbaren Zusammenhang mit dem künstlerischen Tasten ihrer Zeit aufgenommen werden [müssen] – die neue Sachlichkeit und die Suche nach dem Primitiven hatten einen ausgeschrieenen Expressionismus abgelöst, alles Pathos war verpönt [...]“.¹³⁹ Zwei Dinge fallen in dieser Selbstverortung auf: erstens gilt der expressionistische Stil – jene Geste des Aufbegehrens, die das Jahrzehnt zuvor charakterisiert hatte – zum Zeitpunkt von Fleißers literarischem Debüt bereits als stilistisch überholt; zweitens tritt an seine Stelle nicht eine neue Begeisterung, sondern ein Verzicht – „alles Pathos war verpönt“. Es ist diese Absage an das Pathetische und die Rückkehr zu einer nüchterneren, realistischeren Darstellungsweise, die den ästhetischen Rahmen bilden, innerhalb dessen Fleißer *Fegefeuer in Ingolstadt* schreibt und ihre Darstellung der Gewalt entwickelt. Dass Fleißer sich an einem Moment des kulturellen Übergangs befand, zeigt sich schon daran, dass ihr erstes Stück am 25. April 1926 an der von Moriz Seeler gegründeten Jungen Bühne uraufgeführt wurde: jener Bühne, die Günther Rühle als „Plattform für die Stücke des Übergangs aus dem Expressionismus in den Realismus“ beschreibt.¹⁴⁰ Auch Herbert Iherings Beobachtung zu Fleißers erstem Drama lässt sich in diesem Sinne lesen: Bei ihr stehe „äußerste Brutalität [...] neben äußerster Schüchternheit“, „hysterischer Ausbruch neben finsterer Verschlossenheit“.¹⁴¹ Iherings Behauptung beweist, wie tief sich Fleißers Text in dieser Umbruchdynamik einfügt: Er beschreibt eine Ästhetik der Koexistenz von Extremen, die nicht mehr in einer expressionistischen Geste der Explosion besteht; eine Ästhetik, die bereits auf die sachliche, unkommentierte Darstellungsweise verweist, die Fleißers Schreiben charakterisiert.

¹³⁹ Marieluise Fleißer: *Zwei Premieren* [1948]. In: Dies: GW 4, S. 624.

¹⁴⁰ Rühle (Hg.): *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, S. 27.

¹⁴¹ Herbert Ihering: *Fegefeuer in Ingolstadt*, in: Rühle (Hg.): *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, S. 40-42, hier S. 40.

2.2.1 Sachlichkeit als dramaturgisches Verfahren: der lakonische Bericht der Gewalt

Wenn Franziska Schößler das kritische Volksstück der Zwischenkriegszeit als eine Gattung definiert, deren Ziel in der „unbeschönigende, entlarvende Darstellung der alltäglichen, modernen, geschlossenen Gesellschaft [...] auf ästhetisch hohem Niveau“ liegt,¹⁴² schildert sie dabei ein Darstellungsprinzip, das man auf *Fegefeuer in Ingolstadt* übertragen kann, insbesondere mit Bezug auf die spezifische Darstellung von Gewalt. Im Fleißers Stück ist die Gewalt ein fester Bestandteil des alltäglichen Zusammenlebens dieser geschlossenen und provinziellen Gesellschaft und wird gerade in ihrer Zufälligkeit und scheinbaren Selbstverständlichkeit dargelegt; die Autorin lässt die Gewalt aus den Handlungen und Beziehungen unter den Figuren hervortreten. An die Stelle einer expliziten, anklagenden Rhetorik, wie sie für das expressionistische Drama kennzeichnend war, tritt nun eine zurückgenommene, lakonische Sprechweise. In dieser Dialogszene, in der Roelle, Olga und Christian nacheinander verbal gegen Clementine vorgehen, wird die Aggression nicht hervorgehoben oder kommentiert; die aggressive Kraft wird dagegen durch die zwischen den Jugendlichen ausgetauschten Worte vermittelt.

Roelle: Denken Sie lieber vorher nach, wenn Sie was sagen. (setzt sich)

Olga: Dich muss man sich bloss herlagen, nachher kommt es auf.

Clementine: Wer ist jetzt Ihre Richtige? (laut präzise)

Olga: (hochmütig) Clementine, du bist doch keine, die wem nachläuft, der dich nicht anschaut.

Christian: Schön hat er dich hergerichtet. (der Wein geholt hatte.)

Clementine: Ich weiss schon, weil ich rauhe Hände habe. Weil ich ins kalte Wasser langen muss. Da möchte ich die Olga sehen. Ich mag nicht mehr. Immer die Olga (trinkt, dann trocken) Die Mama, wie sie noch am Leben war, hat dich auch immer vorgezogen.

Christian: Still jetzt wenn Fremde dabei sind. (springt auf, unterdrückt)

Hermine: Ich bin keine, die das weiter sagt.

Clementine: Die wollen mich alle verfolgen, der Christian und die Olga und die andern. Jetzt will ich reden. Gymnasium und so, das hat er bei mir nicht gegeben.¹⁴³

Roelle beginnt die Auseinandersetzung in einem fast belehrenden Ton („Denken Sie lieber vorher nach, wenn Sie was sagen“), woraufhin Olga „hochmütig“ nachsetzt und Clementine implizit als jemanden abwertet, der sich Männern aufdrängt. Christian versucht, sie vor den Anwesenden zum Schweigen zu bringen („Still jetzt wenn Fremde dabei sind“), um einen sozialen Anschein von Anstand zu wahren. Clementine reagiert ihrerseits, indem sie ihre Schwester Olga mit der Bevorzugung durch die verstorbene

¹⁴² Schößler: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel*, S. 10.

¹⁴³ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 43.

Mutter konfrontiert; eine Bemerkung, die sie „trocken“ äußert. Der Streit endet schließlich, als Clementine ihrer Verfolgung durch „alle“ spricht. Auffällig ist, wie wenig die verbale Gewalt hier rhetorisch aufgeladen oder dramatisch zugespitzt wird: Sie klingt fast beiläufig, als gehöre sie einfach zum Umgangston dieser Familie. Schon die zeitgenössische Kritik erkennt dieses neue Darstellungsprinzip von Wirklichkeit – und von Gewalt – in *Fegefeuer in Ingolstadt*, wie es in Herbert Iherings Kritik zur Uraufführung des Stücks 1926 gezeigt wird: Der Kritiker beschreibt, wie Fleißer „scheinbar sachliche, trockene Berichte“ schreibe, ohne „Absicht der Gespensterei“ oder „Willen zur Phantastik“, und wie gerade aus dieser nüchternen Berichterstattung eine „seltene Suggestion“ hervorgehe. Ihering betont weiter die Wichtigkeit des Blickes, mit dem die Figuren und ihr Handeln gesehen werden, sowie der Sprache, mit der sie gestaltet sind, und sieht im Verzicht auf rhetorische Zuspitzung das primäre Darstellungsprinzip der Gewalt für Fleißer.¹⁴⁴

Dieses Darstellungsprinzip wird präziser gefasst, wenn man es mit der von Sabina Becker beschriebenen Ästhetik der Neuen Sachlichkeit in Verbindung bringt, die für Fleißers Schreiben insgesamt als prägend gilt. Becker führt die Entstehung dieser neuen Ästhetik auf eine nach dem Ersten Weltkrieg verbreitete Desillusionierung zurück, die aus der Erfahrung des „Gemetzels sowie dessen verstörende[n] medizinische[n], physische[n] und psychische[n] Folgen“ hervorgegangen sei und die Voraussetzung für eine „wirkende [...] Sachlichkeitsliteratur“ geschaffen habe.¹⁴⁵ Diese neue Art von Literatur wendet sich gegen expressionistische, gefühlsbetonte Stilisierungen und entwickelt stattdessen eine neue Form der Wirklichkeitswahrnehmung. Sachlichkeit ist laut Becker gerade als eigenständige „soziokulturelle Kategorie im Umgang mit einer verstädterten Moderne“ zu verstehen, die „eine aufgeschlossene, gleichwohl kritische Reflexion“ über die Gesellschaft und die moderne Welt ermöglicht.¹⁴⁶ Wichtig ist dabei, dass diese neue ästhetische Distanz, aus der die Wirklichkeit betrachtet wird, bedeutet keineswegs deren wertfreie Hinnahme. Im Gegenteil schafft gerade der Verzicht auf Emphase und auf einem subjektiven Blick auf die Welt die Möglichkeit, gesellschaftliche Verhältnisse in ihrer Widersprüchlichkeit und Konfliktpunkte – und mit ihnen auch die in ihnen eingelassene Gewalt – sichtbar zu machen. Ein weiteres Beispiel für diese

¹⁴⁴ Herbert Ihering: *Fegefeuer in Ingolstadt*, in: Rühle (Hg.): *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, S. 25-26, hier S. 25.

¹⁴⁵ Becker: *Experiment Weimar*, S. 42.

¹⁴⁶ Ebd., S. 128.

beiläufige Präsenz von Gewalt in alltäglichen Beziehungen findet sich in einer Szene zwischen Crusius, Olga und Frau Roelle. Die öffentliche Demütigung Olgas übergeht hier in eine aggressive Drohung einer häuslichen Gewalt, die als möglich und wahrscheinlich bereits ausgeübt angedeutet wird:

Crusius: [...] Warum schauen Sie so dasig? Hats Ihnen die Rede verschlagen?

Olga: Ich gehöre heim.

Crusius: Jetzt das war eine Offenbarung? Warum bleiben Sie da noch stehen?

Olga: Ich geh schon.

Frau Roelle: Die wird halt wissen, warum sie sich nicht heim traut.

Crusius: Ich lege ein Wort ein beim Herrn Papa, denn lässt er sie herein, das heisst, wenns dem Fräulein kommod ist.

Olga: Das tue ich schon selber.

Crusius: Sie haben einen eigensinnigen Schädel, das kann ich Ihnen schon sagen. Meinetwegen, wenn der Ihnen was tut, dann sehe ich Sie nur noch einmal und das ist bei der Leich.

Olga: Von dem lasse ich mich nachher abschlagen. (ab)¹⁴⁷

Auch in diesen Dialogzeilen vollzieht sich die Aggression in mehreren, ineinander verschränkten Schritten, ohne dass eine kommentierende Instanz eingreifen würde. Crusius greift Olga öffentlich mit sarkastischen Bemerkungen an („Warum schauen Sie so dasig? Hats Ihnen die Rede verschlagen?“), und Frau Roelle setzt noch eins drauf: Ihre Andeutung – „Die wird halt wissen, warum sie sich nicht heim traut“ – schiebt Olga implizit die Schuld für die eigene Situation zu. Außerdem wird die denkbar schwerwiegendste Konsequenz der Szene – eine gewalttätige Misshandlung Olgas durch den eigenen Vater – mit dem Ton einer achselzuckenden Belanglosigkeit vermittelt. Olgas Antwort, „Von dem lasse ich mich nachher abschlagen“, die dem Inhalt der Drohung nicht widerspricht, nur der Vorstellung, sich von Crusius bevormunden zu lassen, bestätigt diese Normalisierung von Gewalt. Niemand widerspricht der Möglichkeit väterlicher und häuslicher Gewalt; sie gilt offenbar als akzeptierter und selbstverständlicher Teil dieser sozialen Ordnung, kaum der Rede wert.

Die spezifische Position der frühen Fleißer kann genau zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit gestellt werden. Becker zufolge etabliert sich mit der Neuen Sachlichkeit „nach dem expressionistischen Jahrzehnt ein neuer Realismus in Kunst und Literatur“, der sich unter anderem in einem „auf Beobachtung basierende[n] Berichtstil“ äußert und den sie ausdrücklich mit Fleißers Schreiben in Verbindung bringt.¹⁴⁸ Fleißers Theater, darunter ihr erstes Bühnenwerk *Fegefeuer in Ingolstadt*, wird von Becker als „Zeitdramatik“ eingeordnet, die sich durch eine bewusste Abkehr von romantisierenden

¹⁴⁷ Fleißer. *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 67f.

¹⁴⁸ Becker: *Experiment Weimar*, S. 129.

und emotionalisierenden Darstellungsverfahren zugunsten einer an der gesellschaftlichen Wirklichkeit orientierten Darstellung auszeichnet.¹⁴⁹ Im Fall der Gewaltdarstellung heißt das konkret, dass die schonungslose Realität der Gewalt – Erbe der expressionistischen Weltsicht – erhalten bleibt. Was verschwindet, im Sinne der von Becker beschriebenen sachlichen Beobachtungshaltung, ist nur die rhetorische Überhöhung, die szenische Emphase, die kommentierende Deutung. Marieluise Fleißer reproduziert die Gewalt in der Sprache und im Verhalten ihrer Figuren, ohne sie künstlerisch zu bearbeiten oder moralisch zu rahmen. Diese formale Zurückhaltung geht dabei keineswegs mit gesellschaftlichem Optimismus einher: Das Scheitern Roelles und Olgas an ihren jeweiligen Emanzipationsversuchen deutet auf eine skeptische Diagnose der sozialen Ordnung ihrer Zeit und Gesellschaft hin, in der Gewalt, private wie öffentliche, als kaum hinterfragte Konstante erscheint. Die gesellschaftliche Wirklichkeit, Gewalt eingeschlossen, wird schließlich nicht von außen gedeutet, sondern in der Rede und im sozialen Handeln der Figuren beobachtbar und erfahrbar gemacht. Damit verbindet sich mehr als ein darstellerisches Prinzip: Die Beiläufigkeit ist Ausdruck eines Verfahrens, das die Gewalt in fast jeder Konstellation und Figur des Stücks – familiär, geschlechtlich, sozial – im gleichen unaufgeregten Ton hervortreten lässt und ihr so jede Möglichkeit nimmt, als Ausnahme oder dramatischer Höhepunkt wahrgenommen zu werden. Gerade darin liegt die kritische Dimension dieses Verfahrens: Weil die Gewalt in die alltägliche Rede eingelassen bleibt, wird dem Publikum die Erkenntnisarbeit aufgebürdet, die Gewalt als solche selbst zu erkennen. Genau darin trifft sich Fleißers formale Zurückhaltung mit dem, was Becker als Kennzeichen der Neuen Sachlichkeit beschreibt: eine „kritische Reflexion der modernen Welt“. Die Beiläufigkeit, mit der Fleißer die Gewalt erzählt, ist bereits die Kritik daran, die Kritik, die sich weigert, sich als solche zu erkennen zu geben.

¹⁴⁹ Ebd.

2.2.2 Bildungsjargon und sprachliche Deformation als Symptom von Gewalt

Wenn die Gewalt in *Fegefeuer in Ingolstadt* scheinbar beiläufig aus dem Alltag der Figuren hervorgeht, dann wird sie in der Sprache dieser Figuren noch greifbarer. Roelle, Olga, Clementine, Pepe und die anderen Jugendlichen verfügen über kein eigenes, authentisches Sprachmaterial, um ihre Gefühle, ihre Innerlichkeit, ihr Leiden auszudrücken; sie sind kaum in der Lage, sich sprachlich zu äußern. Ihre Sprache ist unzureichend und erlaubt es ihnen nicht, die Komplexität dessen in Worte zu fassen, was sie empfinden. Durch ihre Unzulänglichkeit verbirgt und verrät diese Sprache das Ausmaß der erlittenen Gewalt. Schößler stellt fest, dass Fleißer in seinem Werk aufzeigt, wie soziale Akte der Unterdrückung und Ausgrenzung zu sprachlichen „Deformationen“ führen.¹⁵⁰ Angesichts dessen lässt sich sagen, dass der eigentliche Träger der Gewalt nicht nur das ist, was gesagt wird, sondern auch, wie es gesagt wird – also die sprachliche Form selbst, in der sich jene Deformation manifestiert. Diese Sprache, die die Figuren von Fleißer benutzen, wird von Schößler mit dem Begriff des „Bildungsjargon“¹⁵¹ beschrieben: „Die Unterdrückten sprechen in der Sprache der Unterdrücker; Roelle, der Gepeinigte, spricht in der Sprache der Peiniger“.¹⁵² Dem Gepeinigten fehlt jede eigene Ausdrucksmöglichkeit; er verfügt nur über das Sprachmaterial, das ihm von den Instanzen der Autorität – Schule, Kirche, Familie – aufgezwungen wurde und das genau die Ordnung reproduziert, die ihn unterdrückt. Indem Fleißer ihre Figuren in dieser deformierten Sprache sprechen lässt, macht sie die Sprache selbst zum Mittel der Kritik: Sie kritisiert gerade das gesellschaftliche System, das diese Sprache erst hervorbringt und benötigt.¹⁵³

Roelle: (flüsternd) Ich frage Sie als Ihr Katechet: Dieses Kind Ihrer befleckten Empfängnis, ist es Ihnen ein Gegenstand der Liebe oder des Hasses?

Olga: Es ist nicht anders als mein Widersacher.

Roelle: Ich frage Sie als Ihr Katechet: Leugnen Sie, dass Sie es haben beseitigen wollen?

Olga: (stöhnt) Hätte das meine Mama mit mir gemacht!!

Roelle: Sie geht gleichsam hin und schlägt es mit einem Instrument tot.

[...]

Roelle: Ich will sagen, beuge dein Knie und sie wird da beugen ein Knie und wird wie eine Hörige sein vor meinem Gesicht, wie ich es mir ausdenke.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Schößler: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel*, S. 125.

¹⁵¹ 'Bildungsjargon' ist ein Begriff, der von Horváth zuerst in der *Gebrauchsanweisung* (1932) verwendet wird; er bezeichnet einen Jargon, der durch Bildungszitate verbrämt, also unauthentisch ist. Vgl. Nicole Streitler-Kastberger: *Horváths Sprache*. In: Markus Joch (Hrsg.): *Horváth-Handbuch*. Berlin / Boston: De Gruyter 2023, S. 246–249, hier S. 246.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Fleißer. *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 15.

Roelles Sprache ist hier wörtlich liturgisch codiert („Katechet“, „befleckte Empfängnis“) und wird zum Vehikel einer grotesken Gewaltphantasie über Olgas mögliche Abtreibungsversuch („schlägt es mit einem Instrument tot“). Die Verschmelzung von religiösem Register und Gewalt zeigt, was mit „Bildungsjargon“ gemeint ist: Roelle spricht über Olgas Schwangerschaft mit der einzigen Sprache, die ihm zur Verfügung steht – der seiner religiösen Erziehung.

Schon die zeitgenössische Kritik erkannte in dieser geliehenen Sprache¹⁵⁵ ein bewusstes künstlerisches Verfahren. Walter Benjamin nennt in einer im Jahr 1929 verfasster Rezension zu Fleißers Werk einen „aufsässigen Dialekt“, der die Tradition der „Heimatkunst“ überschreitet und die scheinbare Ungeschicklichkeit dieser Sprache als „hochstaplerische Schlichtheit“ interpretiert: Das volkstümliche Sprechen versucht „die Stufen der sozialen Redeleiter hinanzuklimmen und das feine, gehobene Deutsch der herrschenden Klassen“ zu erreichen.¹⁵⁶ Was Schöblier als Bildungsjargon theoretisiert, hat die zeitgenössische Kritik demnach bereits als „Kunstmittel ersten Ranges“¹⁵⁷ erkannt. Ebenso Teodoro Scamardi schildert eine künstliche, gehemmte Sprache, die sich „wie auf Stelzen oder Krücken“ zu bewegen scheint: eine geliehene, ungelenke Nachahmung der Sprache der Erwachsenen, geprägt von ungenauen biblischen Bezügen und Fragmenten eines aufgezwungenen Katechismus, die auf ihre eigentliche kommunikative Funktion verzichtet hat.¹⁵⁸ So unterschiedlich diese Beobachtungen im Einzelnen auch sein mögen, lässt sich in ihnen doch dieselbe Grundlage erkennen: Die sprachliche Deformation der Figuren ist Ausdruck der tiefwirkenden Desorganisation der Gesellschaft. Man könnte einwenden, dass Roelles Sprache als Ausdruck einer individuellen psychischen Eigenheit gelesen werden könnte (beispielsweise kann seine Fixierung auf Katechismus-Formeln auch eine pathologische Note haben). Dass es sich dabei jedoch nicht um ein rein individuelles Symptom, sondern um ein gesellschaftlich bedingtes Phänomen handelt, wird im Folgenden am Beispiel des Wortwechsels mit einem Ministranten deutlich, der auf ein ähnlich fragmentiertes, entleertes Sprachmaterial zurückgreift. In dem

¹⁵⁵ Ich verwende im Folgenden den Begriff der 'geliehenen Sprache' als übergeordnete Kategorie, die den von Schöblier geprägten Begriff des 'Bildungsjargons' einschließt, aber auch andere Formen entlehnter, von außen auferlegter Rede (liturgische, volkstümliche Versatzstücke) umfasst.

¹⁵⁶ Walter Benjamin: *Echt Ingolstädter Originalnovellen*, in: Rühle (Hg.): *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, S. 140-142, hier S. 141.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Scamardi, *Introduzione*, S. XVII.

Wortwechsel wird das kommunikative Scheitern dieser geliehenen Sprache veranschaulicht:

Roelle: Hast du schon was von der Macht der Liebe gehört?

1. Ministrant: Nein.

Roelle: Da wird man fein. Da ist einer dann nicht mehr zu kennen.

1. Ministrant: Ich komme in kein Kino.

Roelle: Das ist das Gleiche, wenn in der Zeitung oben drüber steht: Einst und Jetzt.

1. Ministrant: Ich lese überhaupt bloß mehr auf lateinisch.

Roelle: Saulus wird Paulus.¹⁵⁹

Roelle wiederholt hier Sätze in predigendem Ton – „Macht der Liebe“, „Einst und Jetzt“, „Saulus wird Paulus“ –, ohne dass diese einer tatsächlich erlebten Erfahrung entsprechen; sie sind Zitate eines aufgezwungenen Katechismus, nicht Ausdruck eines eigenen Empfindens. Der Ministrant seinerseits antwortet auf einer völlig unverbundenen Ebene („Ich komme in kein Kino“, „Ich lese [...] auf lateinisch“), sodass der Dialog als bloße Abfolge getrennter, aneinander vorbeilaufender Sprechakte verläuft. Die geschilderte geliehene Sprache kann konkret hier bemerkt werden: Beide Jugendlichen teilen keine gemeinsame Sprache, nur Fragmente einer von außen auferlegten Rede. Diese kommunikative Lähmung erzeugt weiter einen Zustand emotionaler Orientierungslosigkeit: Unfähig, Empathie zu verbalisieren, erben die Jugendlichen eine entleerte Sprache gerade von jener Instanz – Familie, religiöser Erziehung, Gesellschaft –, die eigentlich der Ort des Zuhörens und der Kommunikation sein sollte.

Das Verfahren erreicht bei Fleißer eine besondere Schärfe: Die entleerte Sprache, insbesondere im Fall von Roelle, wird zum Symptom einer Psyche, die von der Gewalt der sie umgebenden Ordnung bereits vollständig durchdrungen ist, noch bevor diese Gewalt sich physisch entlädt¹⁶⁰ – eine Dimension, deren volle phänomenologische Tragweite erst im dritten Kapitel entfaltet werden kann. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Kontext, in dem *Fegefeuer in Ingolstadt* entsteht, von Kriegstraumata, politischen Gewaltakten und einer nur scheinbaren Emanzipation der Frau geprägt ist – Merkmale, die allesamt die gesellschaftliche Realität der frühen Weimarer Republik kennzeichnen. Die von Fleißer gewählte Ästhetik, die sich durch Beiläufigkeit, lakonische Erzählweise und eine entlehnte, deformierte Sprache auszeichnet, ist mehr als eine stilistische Wahl. Sie macht die tief in dieser Nachkriegsgesellschaft verwurzelte

¹⁵⁹ Fleißer, *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 28.

¹⁶⁰ Ein vergleichbares Verfahren findet sich bekanntlich auch bei Ödön von Horváth, dessen Figurensprache von Pathos, Bildungszitaten, Lyrismen und dem Verstummen gezeichnet ist. Vgl. Streitler-Kastberger: *Horváths Sprache*, S. 248.

Gewalt sichtbar, ohne sie beim Namen zu nennen. Gerade dieses Schweigen ist, wie sich gezeigt hat, ihre eigentliche Anklage.

Kapitel 3: Formen und Mechanismen der Gewalt in Fleißers *Fegefeuer in Ingolstadt*

Eine der sogenannten Idealforderungen der Kultargesellschaft kann uns hier die Spur zeigen. Sie lautet: Du sollst den Nächsten lieben wie dich selbst; sie ist weltberühmt, gewiß älter als das Christentum, das sie als seinen stolzesten Anspruch vorweist, aber sicherlich nicht sehr alt; in historischen Zeiten war sie den Menschen noch fremd. Wir wollen uns naiv zu ihr einstellen, als hörten wir von ihr zum ersten Male. Warum sollen wir das? Was soll es uns helfen?

[...] und daher auch das Idealgebot, den Nächsten so zu lieben wie sich selbst, das sich wirklich dadurch rechtfertigt, daß nichts anderes der ursprünglichen menschlichen Natur so sehr zuwiderläuft. Durch alle ihre Mühen hat diese Kulturbestrebung bisher nicht sehr viel erreicht. – SIGMUND FREUD ¹⁶¹

Das vorliegende dritte Kapitel widmet sich der Phänomenologie der Gewalt in Marieluise Fleißers Drama *Fegefeuer in Ingolstadt*, wobei sich die Analyse auf die Erstfassung von 1926 konzentriert. Freuds Erkenntnis über die Unausführbarkeit des christlichen Nächstenliebe-Gebots und die Unausweichlichkeit menschlicher Destruktivität findet in Fleißers Stück ihre literarische Entsprechung. Fleißers Diagnose einer durch den Ersten Weltkrieg traumatisierten und verrohten Gesellschaft spiegelt das psychosoziale Klima der bayerischen Provinz der Nachkriegszeit wider, in der die Gewalt nicht bloß als Symptom erscheint, sondern als das zentrale ordnungsstiftende Prinzip sozialer Beziehungen, sei es innerhalb der Familie, in Liebes- und Sexualbeziehungen, in Institutionen wie Schule und Kirche oder in Freundschaften. Die Autorin entfaltet im Drama ein breites Spektrum von Gewaltformen, das von körperlicher und psychischer bis hin zu struktureller und sexualisierter Gewalt reicht. Insbesondere etabliert sich unter den Jugendlichen ein permanenter Zustand gegenseitiger Bekämpfung, in dem Selbst- und Fremdgewalt sich wechselseitig verstärken und eine Spirale der Zerstörung in Gang hervorbringen. Dabei verweist der Titel des Dramas nicht auf eine jenseitige, transzendente Dimension; das 'Fegefeuer' ist vielmehr eine unerbittliche Realität, die im Alltag der Figuren verankert ist. Es manifestiert sich als ein klaustrophobischer Sozialraum, in dem sich die Dynamiken der Kleinstadt verdichten und in dem die Figuren sich bewegen, ohne je ausbrechen zu können. Sie bleiben in ihrer ausweglosen Situation gefangen, die im Sinne einer 'ewigen Wiederkunft des Gleichen' jegliche Hoffnung auf Emanzipation oder Fortschritt verhindert. Ein zentrales Charakteristikum dieses

¹⁶¹ Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), in: Ders.: *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2009, S. 29-108, hier S. 73ff.

provinziellen Fegefeuers ist zudem die Auflösung der Grenze zwischen Opfern und Tätern. In einem System, das von strukturellen Zwängen und internalisierter Grausamkeit geprägt ist, schlägt die Opferrolle nahezu in Täterschaft um. Um diese vielschichtigen Erscheinungsformen der Gewalt systematisch zu erfassen, gliedert sich die Untersuchung in drei Analyseebenen: Zunächst steht die manifeste körperliche Gewalt im Mittelpunkt, anschließend werden die Mechanismen der psychischen Gewalt analysiert, um schließlich die kulturelle und strukturelle Gewalt, die die Gesellschaft der Ingolstädter Provinz prägt, zu untersuchen.

3.1 Manifestationen der körperlichen Gewalt

3.1.1 Der markierte Körper als Ausgangspunkt der Gewalt

Innerhalb von Marieluise Fleißers *Fegefeuer in Ingolstadt* fungiert die physische Gewalt als eine Art performative Sprache, die die repressive und gewalttätige Beschaffenheit der dargestellten Welt zum Ausdruck bringt. Der Körper wird dabei zum Austragungsort einer strukturellen Gewalt, die die Figuren selbst nicht zu verbalisieren vermögen: Da die sprachliche Artikulation von Traumata und psychosozialen Zwängen durch konventionelle Kommunikationsbarrieren blockiert bleibt, wird der menschliche Körper zum primären Schauplatz des Sozialen. Die physische Aggression erweist sich als die brutalste Demaskierung jener Machtstrukturen, die das Zusammenleben in der kleinstädtischen Enge determinieren. Bereits die Körper der beiden Hauptfiguren und Opfer des Dramas, Olga und Roelle, tragen trotz ihrer Jugend etwas Verletztes und Verborgenes in sich. Von Olga wird gesagt, dass sie ihren Kopf schief halte;¹⁶² von Roelle wird gesagt, dass schon die Art, wie er seine denkwürdigen Flossen halte, erbittere.¹⁶³ Auch die Haut der beiden Figuren wird als auffällig, seltsam markiert: Olga leidet an der „Bleichsucht“,¹⁶⁴ während Roelle selbst merkt, dass seine Haut „nicht wie bei den anderen [ist]“¹⁶⁵. Diese körperliche Andersartigkeit beschränkt sich bei Roelle jedoch nicht auf die Haut allein: Er hat „einen Hals wie ein Wurm“,¹⁶⁶ aber was ihn am meisten von den anderen unterscheidet, ist sein Körpergeruch, mehrmals wird es betont, er stinke. Diese Häufung an Stigmatisierungen bringt Ruth Secker treffend auf den Punkt, wenn sie feststellt, Roelle halte sich selbst für hässlich, werde für hässlich gehalten und werde letztlich hässlich gemacht.¹⁶⁷ Gerade in dieser Verschränkung von Selbst- und Fremdwahrnehmung wird deutlich, dass soziale Ausgrenzung ihren ersten Ausdruck am und durch den Körper findet. Noch bevor sie sich in verbaler oder physischer Gewalt manifestiert, erscheint sie als stumme Körpersprache der Provinzgesellschaft.

¹⁶² „Olga: Mein Gesicht war dir nicht recht, das merkt ein Kind, du hast immer gleich gesagt, ich halte meinen Kopf schief.“ Fleißer. *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 4.

¹⁶³ „Crusius: Ein Weiberknecht ist er geworden, das ist schon was, um sich hervorzutun. Was ist dem für eine Physiognomie über den Vorderkopf geronnen? Wie er bloss seine denkwürdigen Flossen hält, das erbittert mich einfach. Ein Mann ist sich auf diejenige Weise nicht zur Zierde da.“ Ebd. S. 56.

¹⁶⁴ „Berotter: [...] Herr Roelle schauen Sie ein wenig auf unsere Aelteste. Die ist unberechenbar. Das muss von der Bleichsucht kommen. Heut war ihr schlecht.“ Ebd., S. 10.

¹⁶⁵ „Roelle: [...] der Horn war auch nicht älter als ich, (gestossen – Tempo schnell) aber ich bin bei der Mauer gestanden, wie wenn meine Haut nicht ist wie bei den andern.“ Ebd., S. 14.

¹⁶⁶ Ebd., S. 6.

¹⁶⁷ Ruth Secker: *Gewalt im dramatischen Werk Marieluise Fleißers*, Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt der Sekundarstufe II, Universität Bonn, 1986, S. 21.

Diese stumme Sprache der Ausgrenzung verharrt jedoch nicht auf der Ebene der Zuschreibung, sondern schlägt innerhalb der Dramenhandlung in eine eigenständige Gewaltdynamik um: Der so markierte Körper wird zum Ausgangspunkt physischer Aggression, die sich zunächst gegen das schwächste Glied der provinziellen Hierarchie richtet, ein wehrloses Tier. Der Übergang von der stummen Zuweisung von Hässlichkeit zur manifesten körperlichen Gewalt offenbart sich in der drastischen Episode der Misshandlung und Verstümmelung des Hundes:

Clementine: [...] Jetzt sage einmal ich was. Wie war es mit dem Hund?
Christian: Sie kann nichts dafür. (Hand in Hand mit Olga beugt sich vor.)
Clementine: Es hat ihm einer Stecknadel in die Augen getan.
Olga: Ich nicht. (springt auf)
Clementine: Er ist immer vor der einen Seite auf die andere gefallen, du hast zugeschaut.
Berotter: Wie bist denn du? (steht bedrohlich auf)
Olga: Sie haben ihn vor mein Fenster gehetzt, das ist keine Manier.
Berotter: Wer hat gehetzt? (einen Schritt vor)
Olga: Lasst mich gehen. (will entweichen; Christian hält sie)
Clementine: (droht gross, dann einfach) Aber der soll dir einmal erscheinen.
Olga: Der kleine Braune wars mit die weichen Ohren. (setzt sich ganz weich)¹⁶⁸

In dieser Szene erscheint die Tierquälerei als eine psychosoziale Ersatzhandlung und nicht als isolierter Akt grundloser Grausamkeit: Roelle, der selbst den Mechanismen gesellschaftlicher Ausgrenzung und Demütigung ausgesetzt ist, reproduziert die an ihm verübte Gewalt an einem schutzlosen Lebewesen. Das Tier fungiert hier als untergeordnetes Wesen, an dem die eigenen Ohnmachtsgefühle und verdrängten Frustrationen kompensatorisch abreagiert werden. Indem der Protagonist den Tierkörper verletzt, versucht er, wenn auch nur für einen kurzen Moment, die ihm zugeschriebene Opferrolle zu verlassen und sich selbst als Täter zu erfahren. Das Urteil und die Gewalt, die die anderen Jugendlichen an ihm vollziehen, setzt er nun gegenüber dem Hund. Die Gewalt erweist sich als reproduktiver Mechanismus: Sie wird nicht überwunden, sondern entlang der sozialen Hierarchie weitergegeben. Diese vermeintliche Umkehrung der Machtverhältnisse bleibt jedoch nur von kurzer Dauer. Nachdem Roelle das Tier verletzt hat und dessen Schmerzensschrei hört, zerbricht seine Illusion, einer aktiven Täterrolle zu haben, und er erkennt sich selbst im Leiden des misshandelten Tieres wieder. Die physische Verletzung des Hundes wird zum Spiegel seiner eigenen seelischen Verwundung, sodass sich die zuvor nach außen gerichteter Gewalt in Selbstidentifikation und Mitleid zurückverwandelt:

¹⁶⁸ Fleißer. *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 6f.

Roelle: Das Ganze ist Ihre Bosheit. Was wissen denn Sie schon!! Einem Hund was in die Augen tun, ist nicht immer einfach. Ich habe gedacht, wenn er schreit, das ist wie meine arme Seele, die Olga hat mich verstanden. (Olga steht an ihm auf).¹⁶⁹

Die Verstümmelung des Hundes bleibt nicht ohne gravierende Konsequenzen für den Protagonisten: Roelle wird schließlich von der Schule verwiesen und verspielt endgültig jede Chance, die Gunst der Mitschüler zu gewinnen. Besondere Bedeutung hat außerdem die Wahl des verletzten Organs: Roelle fügt dem Hund die Verletzung nicht an einer beliebigen Körperstelle zu, sondern richtet seine Gewalt gegen die Augen. Wie Ruth Secker hervorhebt, trifft die Grausamkeit, dem Hund eine Stecknadel in die Augen zu stechen, ausgerechnet jenes Organ, das „das empfindlichste, zwischen Hunden und Menschen ähnlichste Organ“ darstellt.¹⁷⁰ Die Verletzung der Augen verstärkt also nicht nur das körperliche Leid des Tieres, sondern unterstreicht zugleich dessen Nähe zum Menschen. Indem Roelle gerade dieses besonders verletzliche Organ attackiert, richtet sich die Gewalt letztlich gegen das, worin sich Mensch und Tier am stärksten gleichen. Über diese Nähe zwischen Menschen und Tier hinaus entfaltet das Motiv der Augen eine weitere symbolische Bedeutungsebene. Wie Moray McGowan herausarbeitet, sind die Augen im Drama untrennbar mit dem Motiv der Schuld verknüpft: Schuld manifestiert sich im Blick der anderen und entzieht sich damit jeder Möglichkeit des Verbergens; Schuld bleibt der unablässigen Beobachtung und Bewertung durch die Gesellschaft, ebenso wie durch übergeordnete moralische oder metaphysische Instanzen, ausgesetzt.¹⁷¹ Vor diesem Hintergrund gewinnt Roelles Aggression auf die Augen des Hundes eine zusätzliche symbolische Dimension. Seine Gewalt richtet sich gegen eben das Organ, durch das er selbst der permanenten Blickkontrolle der provinziellen Gesellschaft unterworfen ist; er kann sich somit der an ihn herangetragenen Zuschreibung von Schuld und Hässlichkeit nicht entziehen. Die Misshandlung des Hundes erscheint als Ausdruck bloßer Brutalität aber am meisten als Externalisierung einer Gewalt, deren eigentlicher Ursprung in Roelles eigener psychischer Verwundung liegt.

3.1.2 Familie und Provinzgesellschaft als Räume der Reproduktion körperlicher Gewalt

Rückt in der Verstümmelung des Hundes noch jenes Organ ins Zentrum der Gewalt, durch das der Einzelne der Blickkontrolle der provinziellen Gesellschaft

¹⁶⁹ Ebd., S. 20.

¹⁷⁰ Secker: *Gewalt im dramatischen Werk Marieluise Fleißers*, S. 24.

¹⁷¹ Vgl. Moray McGowan: *Marieluise Fleißer*. C.H. Beck, München 1987, S. 19.

ausgesetzt ist, so verlagert sich die physische Aggression im Folgenden in jenen Raum, in dem diese Kontrolle ihren Ursprung nimmt und erstmals eingeübt wird: die Familie. Innerhalb des Dramas erscheint körperliche Gewalt im häuslichen Umfeld nicht als vollzogene Tat, sondern in Form einer latenten Drohung, insbesondere innerhalb der Familie Berotter. Der Vater droht seiner Tochter Olga offen mit Schlägen, wobei der Dialog erkennen lässt, dass körperliche Züchtigung längst zum vertrauten Bestandteil des familiären Zusammenlebens geworden ist und sich wahrscheinlich zuvor gegen die verstorbene Mutter Anna gerichtet hatte:

Olga: Willst mich schlagen? (steht auf, schief am Tisch)

Berotter: Wann habe ich dich zuletzt geschlagen?

Olga: Das ist ewig her und ich weiss, für dich ist es die Erlösung.

Berotter: Strafe mich nicht an meiner seligen Anna.

Olga: Schlag zu und meine Mutter schlägst du in mir.¹⁷²

Der Dialog macht Berotters Versuch sichtbar, seine schwankende väterliche Autorität durch die Bedrohung körperlicher Gewalt zu behaupten. Obwohl Olga sich diesem autoritär-patriarchalen Herrschaftsanspruch widersetzt, vermag sie sich ihm nicht vollständig zu entziehen. Sie betrachtet sich als Fortsetzung der verstorbenen Mutter aber sie erscheint zugleich als neues Ziel jener Gewalt, die Annas Tod überdauert hat. Körperliche Misshandlung erweist sich damit als intergenerationell Verhaltensstruktur, die sich innerhalb der Familie fortschreibt und für Berotter zum letzten Mittel wird, seine Autorität über die Tochter und im Allgemeinen über die Kinder aufrechtzuerhalten. Nicht zufällig charakterisiert McGowan ihn als eine „machtlos-lächerliche Vaterfigur“.¹⁷³ Die anschließende Bemerkung Berotters, in der er feststellt, Vater und Kinder hätten einander „nichts zu sagen“,¹⁷⁴ verdeutlicht darüber hinaus, dass körperliche Gewalt jede Form verbaler Verständigung ersetzt hat. Die körperliche Züchtigung tritt an die Stelle des Gesprächs und Austauschs und wird zur dominierenden Kommunikationsform innerhalb der Familie. Die permanente Bedrohung und Anwendung körperlicher Gewalt im Hause Berotter betont schließlich, dass physische Disziplinierung als primäre Erziehungs- und Herrschaftspraxis in der Familie verankert ist. Der familiäre Raum stellt kein Ort von Schutz, Geborgenheit und Liebe; er erscheint als ein sozialer Mikrokosmos, in dem die Mechanismen körperlicher Unterwerfung erstmals erlernt, eingeübt und verinnerlicht werden.

¹⁷² Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 7f.

¹⁷³ McGowan: *Marieluise Fleißer*, S. 15f.

¹⁷⁴ „Berotter: [...] Ich möchte wissen, warum wir einander nichts zu sagen haben.“ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 8.

Die innerhalb der Familie erlernten und verinnerlichten Mechanismen körperlicher Unterwerfung prägen auch das soziale Struktur der Provinzgesellschaft, in der sich die vermittelten Gewaltmuster reproduzieren und gegen gesellschaftlichen Außenseiter richten. Insbesondere zeigt sich dies an den Jugendlichen, die die im Elternhaus erlernten Gewaltpraktiken übernehmen und gegenüber sozial Schwächeren oder Ausgegrenzten reproduzieren: Beispielsweise ist Christians Verhältnis zu Roelle von permanenter physischer Bedrohung geprägt. Wie die anderen Jugendlichen begegnet er ihm mit offener Feindseligkeit und kündigt körperliche Gewalt an: „Christian: Trau dir her, dann wende ich meinen Griff an, knöpf deinen Kragen auf, damit dich nichts hindert. Er will nicht offenbaren, was hinter seinem geistlichen Hals für ein Kleinod verborgen ist.“¹⁷⁵ Auch die Ministranten sind manifeste Teil dieser Gewaltordnung: Während der Episode der Engelserscheinung bedrängen sie Roelle körperlich und machen unmissverständlich deutlich, dass sie jederzeit bereit sind, Gewalt gegen ihn anzuwenden.

1. Ministrant: Da ist nichts davon ausgemacht (hält Roelle am Rock).

[...]

Roelle: Jetzt wird es recht, ich werde überwacht.

[...]

1. Ministrant: Das wird alles gezogen, wenn du drin bist. (Sie drängen ihn).¹⁷⁶

Die Übergriffe der Ministranten unterstreichen, dass sich die im Elternhaus erfahrene körperliche Gewalt im gesellschaftlichen und semi-institutionellen Umfeld fortsetzt. Sie reproduzieren jede Form körperlicher Gewalt gegen Außenseiter wie Roelle und verleihen ihnen zugleich den Anschein religiöser Legitimation. Damit schließt sich der Gewaltkreislauf: Die Familie fungiert als Ort der Einübung, die Provinzgesellschaft und ihre Institutionen als Raum der Reproduktion und Stabilisierung dieser Gewaltordnung.

Die von Christian ausgesprochenen Drohungen und die Übergriffe der Ministranten stellen den Auftakt einer steigenden kollektiven physischen Gewalt gegen Roelle dar. Besonders prägnant sind in diesem Zusammenhang zwei Episoden: die Steinigung gegen Roelle und seine Demütigung im Schaff, die beide von der Gruppe der Jugendlichen verübt werden. In diesen Episoden erreicht die zuvor angedeutete körperliche Gewalt ihren Höhepunkt und richtet sich nun gegen den sozialen Außenseiter. Auffällig ist dabei, dass Fleißer die Gewalthandlungen selbst nicht ausführlich auf der Bühne darstellt. Sowohl die Steinigung als auch die Szene im Schaff werden mit wenigen Dialogzeilen beschrieben und die körperliche Brutalität bleibt weitgehend indirekt, nur

¹⁷⁵ Ebd., S. 12.

¹⁷⁶ Ebd., S. 37f.

lediglich angedeutet. Diese szenische Auswahl verstärkt doch ihre Wirkung, da die eigentliche Gewalt im Vorstellungsvermögen des Publikums entsteht.

Christian: Mit dem machen wir ein abschreckendes Beispiel, das will ich schon lang.

Clementine: Wir stecken ihn ins kalte Wasser.

Roelle: Ich will nicht.

Pepe: Und Feindschaft sei gesetzt zwischen dir und dem Wasser.

Hermine: Jetzt haben wir was, jetzt können wir ihm an.

Clementine: Es muss ihn wer aufhalten. (ab)

9. Auftritt.

Christian: Der weiss schon, dass er uns nicht auskommt. Ich stelle mich hin.

Christian: Das ist wegen einer höheren Auffassung. Dich muss man ertüchtigen.¹⁷⁷

Insbesondere in der Szene im Schaff tritt sich der grausame Charakter der körperlichen vom Kollektiv verübten Gewalt hervor. Roelle wird zunächst entkleidet und anschließend gegen seinen Willen in das Wasserschaff gestoßen, obwohl seine Angst vor dem Wasser bekannt ist. Die Episode lässt sich zugleich als Verkehrung der biblischen Fußwaschung lesen. Während diese im christlichen Kontext Demut und Brüderlichkeit symbolisiert, wird sie bei Fleißer zu einem Akt der öffentlichen Entwürdigung, Ausstoßung und des körperlichen Schlagens des Außenseiters.¹⁷⁸

3.1.3 Selbstgerichtete Gewalt als gescheiterter Versuch der Selbstbestimmung

Das Leben zu ertragen bleibt ja doch die erste Pflicht aller Lebenden.

- SIGMUND FREUD¹⁷⁹

Die bisher untersuchten Formen körperlicher Gewalt richteten sich nach außen: gegen ein wehrloses Tier, gegen die eigenen Kinder, gegen den sozialen Außenseiter. Marieluise Fleißer beschränkt die physische Aggression in *Fegefeuer in Ingolstadt* jedoch nicht auf diese nach außen gerichtete Gewalt. Wo soziale Ausgrenzung, psychischer Druck und körperliche Unterwerfung den Figuren keinen Ausweg mehr lassen, wird der eigene Körper selbst zum Ziel der Gewalt; sobald jede Möglichkeit des Widerstands oder der Flucht genommen ist, erscheint die Selbstvernichtung als letzter Ausweg aus einer als ausweglos empfundenen Existenz. Freuds Feststellung, das Ertragen des Lebens bleibe die erste Pflicht aller Lebenden, kann dabei als Folie dienen: Olgas Suizidversuch richtet sich gerade gegen diese Pflicht, die für sie zur unerträglichen Last geworden ist. Obwohl der Wunsch nach dem Selbsttod aus einem Zustand psychischer Überforderung und sozialen Drucks entsteht, manifestiert er sich als körperlicher Gewaltakt gegen sich selbst.

¹⁷⁷ Ebd., S. 53.

¹⁷⁸ Secker: *Gewalt im dramatischen Werk Marieluise Fleißers*, S. 25f.

¹⁷⁹ Freud: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915), in: Ders.: *Das Unbehagen in der Kultur*, S. 133-161, hier S. 161.

Selbstverletzung und Suizidversuch stellen somit die äußerste Konsequenz einer Gewaltspirale dar, in der sich psychische und physische Gewalt untrennbar verschränken. Olgas Suizidversuch ist Ausdruck des Wunsches, nicht nur der provinziellen Gesellschaft, sondern dem eigenen Leben und damit auch dem eigenen Körper zu entkommen. Indem sie sich ins Wasser stürzt, versucht sie, ihren Körper endgültig zum Schweigen zu bringen. Fleißer greift dabei zwar das literarische Motiv des Suizids der schwangeren Frau auf,¹⁸⁰ verweigert jedoch dessen konventionelle Ausgestaltung: Olga stirbt nicht, sondern wird von Roelle gerettet, wie Protasius erzählt: „[...] Die Berotter Olga ist ins Wasser gegangen zu ihrer grösseren Ehre, aber der Roelle in seiner unbegreiflichen Gewandtheit hat sie wieder herausgezogen.“¹⁸¹ Indem Fleißer den Suizidversuch scheitern lässt und ausgerechnet Roelle, der Olga zuvor gedemütigt und erpresst hat, zum Retter macht, wird die erwartete tragische Konsequenz vermieden. Statt der befreienden Auflösung im Tod bleibt Olga der Gesellschaft und ihren Zuschreibungen weiterhin ausgeliefert:

Olga: (ganz klar, halb lachend) Deswegen hat er mich aus dem Wasser gezogen, weil ich ihm nicht mehr genug ausgestanden habe und jetzt ist er so, das ist alles ausgedacht mit einer Genauigkeit. Hättest mich schwimmen lassen und das Wasser läuft in meine Zähne. Ich habe gewusst, warum ich dir hineingegangen bin. Wer hilft mir jetzt?¹⁸²

Der gescheiterte Suizidversuch steht in engem Zusammenhang mit einem weiteren, ebenfalls erfolglosen Versuch, den eigenen Körper zu kontrollieren: dem Versuch der Abtreibung. Beide Handlungen verdeutlichen, dass Olga ihren Körper nicht mehr als Ort eigener Selbstbestimmung erfahren kann, sondern als Schauplatz sozialer Zuschreibungen und männlicher Gewalt. Zunächst wird ihr Körper durch Pepes sexuelle Gewalt verletzt; anschließend instrumentalisiert Roelle die daraus entstandene Schwangerschaft, indem er sein Wissen darüber zur sexuellen Erpressung nutzt. Der weibliche Körper wird damit gleich doppelt zum Objekt männlicher Verfügung: einmal als Ort der sexuellen Gewalt selbst, ein weiteres Mal als Träger eines Wissens, das gegen die Betroffene eingesetzt wird.¹⁸³ Vor diesem Hintergrund lassen sich sowohl der Abtreibungs- als auch der Suizidversuch als Versuch Olgas lesen, die Kontrolle über den eigenen, ihr fremd gewordenen Körper zurückzugewinnen. Auch dieser Versuch der

¹⁸⁰ Susanne Klimroth: *Abbruch und Überarbeitung. Marieluise Fleißers Abtreibungsdrama „Fegefeuer in Ingolstadt“ im Vergleich der Fassungen (1926/1971)*, in: Veronika Hofeneder / Carolin Slickers (Hg.): *Literatur und Abtreibung. Von der Romantik bis zur Gegenwart*, Frank & Timme, Berlin 2023, S. 113–132, hier S. 76.

¹⁸¹ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 58.

¹⁸² Ebd., S. 61.

¹⁸³ Klimroth: *Abbruch und Überarbeitung*, S.78.

Selbstermächtigung bleibt jedoch an eine gewaltsame Praxis gegen den eigenen Körper gebunden: Die Rückgewinnung von Kontrolle vollzieht sich nicht in Selbstbestimmung, sondern in Selbstzerstörung. Olgas Lage macht dabei sichtbar, dass sich ihre Freiheitssehnsucht zugleich gegen sie selbst wendet. Sobald ihre sexuelle Grenzverletzung und deren Folgen innerhalb der Gesellschaft bekannt werden, gibt es für sie unter den allsehenden Augen der erbarmungslosen Provinz keine Deckung mehr. Wie bereits im Zusammenhang mit der Verstümmelung des Hundes gezeigt wurde, ist das Auge in *Fegefeuer in Ingolstadt* untrennbar mit dem Motiv der Schuld verknüpft: Wer sich der Blickkontrolle der Gesellschaft nicht entziehen kann, bleibt ihrem Urteil ausgesetzt.¹⁸⁴ Olga wird so bereits zur Kindsmörderin stigmatisiert, noch bevor tatsächlich ein Kind zu Schaden kommt; ihr Körper gilt als schuldig, weil er sichtbar von der geltenden Ordnung abweicht. Olga selbst hat diese gesellschaftliche Schuldzuschreibungen verinnerlicht und bewertet ihren Schwangerschaftsabbruch durch den normativen Blick der Leute der Provinz:

Olga: (nach vorn gebeut) Ich habe nichts Schlechtes tun wollen das muss sie nicht von mir denken.

[...]

Olga: (stammelt, halb Gebet) Ich habe keine Leiche daraus machen wollen. Ein Mensch ist es noch nicht. So haben sie es mir erklärt. Es kann ihm nicht weh tun. Der Herr Katechet sagt sie kommen an einen anderen Ort.

Clementine: Du hast Angst.

Olga: Ich habe dem Himmel keine Seele stehlen wollen.¹⁸⁵

Olga ist in dieser Passage zwischen unterschiedlichen, einander widersprechenden Deutungsmustern gefangen: Einerseits versucht sie, ihr Handeln rational zu rechtfertigen, indem sie die Argumente anderer wiedergibt („So haben sie es mir erklärt“), andererseits spricht sie in den Kategorien der katholischen Moral von Schuld, „Leiche“ und der „Seele“, die sie dem Himmel nicht habe stehlen wollen. Dass ihre Äußerungen die Form eines halb gesprochenen Gebets annehmen, betont zusätzlich, dass religiöse Schuldvorstellungen in ihr Selbstverständnis tief eingeschrieben sind. Nicht die eigene Überzeugung bestimmt ihr Denken, sondern der verinnerlichte moralische Diskurs der Provinzgesellschaft, dessen Urteil sie bereits vorwegnimmt. Olgas Schicksal bleibt damit untrennbar an ihren Körper und dessen gesellschaftliche Bedeutungszuschreibungen gebunden: Nicht die Schwangerschaft an sich, sondern deren gesellschaftliche Urteil treibt Olga in eine ausweglose Lage und motiviert die Gewalt gegen den eigenen Körper.

¹⁸⁴ McGowan: *Marieluise Fleißer*, S. 29.

¹⁸⁵ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 9.

Weder der Suizid- noch der Abtreibungsversuch verschaffen Olga daher tatsächlich Erleichterung oder Befreiung. Moray McGowan unterstreicht dies, wenn er feststellt, Olga werde „wie Roelle in Fegefeuer bleiben, bei denen, die für ihr Unglück verantwortlich sind“.¹⁸⁶ Die gegen den eigenen Körper gerichtete Gewalt stellt keinen Ausweg dar, sondern erwies sich als letzte, verzweifelte Konsequenz einer Gewaltordnung, der sich die Figuren nicht zu entziehen vermögen. Sowohl bei Roelle als auch bei Olga zeigt sich dieselbe Struktur: Wo die von außen erlittene Gewalt keinen Widerstand zulässt, kehrt sie sich zuletzt gegen den eigenen Körper.

¹⁸⁶ McGowan: *Marieluise Fleißer*, S. 29.

3.2 Manifestationen der psychischen Gewalt

Marieluise Fleißers erstes Drama entwirft eine unerbittliche Anatomie der psychischen Gewalt und der zwanghaften Strukturen, die die deutsche Provinz der Weimarer Republik kennzeichnen.¹⁸⁷ Die im Stück dargestellte Gewalt erschöpft sich nicht in den bereits untersuchten sichtbaren Formen körperlicher Aggression, sondern artikuliert sich ebenso als ein System von Zwang, emotionaler Manipulation, religiöser Stigmatisierung und sozialer Kontrolle. Die bayerische Kleinstadt Ingolstadt fungiert als klaustrophobisches Umfeld, das das Innenleben der Jugendlichen formt und sie zu Subjekten reduziert, die unfähig sind, ihre affektiven und identitätsstiftenden Triebe eigenständig zu verarbeiten. In einer Nachkriegswelt ohne eigene Orientierungspunkte versuchen sich die Jugendlichen an den Werten der Väter zu orientieren – moralischer und religiöser Art –, die sich jedoch als entleert und sinnentfremdet erweisen. Die psychische Gewalt manifestiert sich durch jene soziale Konditionierung, die eine starre Anpassung an diese Normen erzwingt: Normen, die von den Jugendlichen als einzig verfügbare Bezugspunkte übernommen werden, und die dann aber ins Extreme gesteigert werden. Ebenso wie die körperliche Gewalt haben die psychische Unterwerfung, die Anwendung von Zwang und die Extremisierung moralischen und religiösen Normen ihren Ursprung im familiären Raum, von wo aus sich auf andere Bereiche ausbreiten, wie auf Schule, soziales Leben und Kirche. Im Folgenden wird gezeigt, wie die Jugendlichen und ihr Handeln Mechanismen psychischer Gewalt unterworfen sind: Mechanismen, die den Jugendlichen von der Familie bis hin zur Institution der Kirche auferlegt werden und die ihre Vorstellung des Menschen beeinflussen.

3.2.1 Mütterliche Kontrolle und familiäre Leere als Formen der Unterwerfung

Die Familie, traditionell als Ort des Schutzens verstanden, erweist sich in Fleißers Drama als der primäre Ausgangspunkt, von dem sich sowohl physische als auch psychische Gewalt in die übrigen sozialen Sphären hinein ausbreitet. In den beiden parallel geführten Familienkonstellationen des Stücks, derjenigen um Olga und derjenigen um Roelle, zeichnet sich eine Struktur der Manipulation und des Zwangs ab, die es den jugendlichen Protagonisten unmöglich macht, sich von der elterlichen Autorität zu lösen und einen eigenständigen Emanzipationsprozess zu vollziehen. Beispielhaft für

¹⁸⁷ Vgl. Schößler: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel*, S. 123.

diese Dynamik ist die Beziehung zwischen Roelle und seiner Mutter, in der sich psychische Manipulation und Verletzung körperlicher Integrität miteinander verflechten. Frau Roelles Verhalten gegenüber ihrem Sohn schwankt zwischen emotionaler Erpressung und offener Beherrschung, wobei beide stets durch Gesten mütterlicher Fürsorge verdeckt werden. Indem sie Roelle jede Form von Reife und Selbständigkeit verweigert, neutralisiert die Mutter den Sohnes Eigenwillen: Ein Mechanismus, der sich in wiederkehrenden Episoden der Infantilisierung manifestiert, indem sie ihn wie ein Kind behandelt und einen vermeintlichen Schutzanspruch über ihn geltend macht.

Frau Roelle: Er schämt sich, ich kenne ihn. Haben sie ihm wehweh getan?

Olga: Den Kopf haben sie ihm nicht heruntergerissen.

Frau Roelle: Schauen Sie hin, wie er noch ganz verschreckt ist und wie bleich.

Roelle: Mit dir ist man geschlagen.

Frau Roelle: Du sprichst mit deiner Mutter, Kind.¹⁸⁸

Frau Roelle: Was haben Sie ihm getan, meinem Buben?¹⁸⁹

Den symbolischen und dramaturgischen Höhepunkt dieser Dynamik bildet das Moment der Zwangsernährung. In dieser Szene führt die Mutter dem Sohn das Essen gewaltsam in den Mund, begleitet von gemurmelten Gebeten, Vorwürfen und religiösen Anrufungen, eine Verflechtung von Zwangsernährung und religiöser Rhetorik, die den Übergriff zusätzlich sakralisiert und damit legitimiert. Indem sich der Akt vor den Augen Olgas und anderer Jugendlicher vollzieht, nimmt er außerdem die Form eines öffentlichen Unterwerfungsritus an, der Roelle nicht nur im privaten, sondern auch im sozialen Raum vor der Gruppe der anderen demütigt, wie zeigt die Zeile einer Nachbarin: „Haben Sie gehört, wie der junge Roelle mit seiner Mutter umgeht?“¹⁹⁰ Der von Roelle versuchte, jedoch erfolglose körperliche Widerstand macht seinen Zustand der Unterwerfung nur deutlicher sichtbar. Die Nahrungsaufnahme wird auf diese Weise zum materiellen Mittel, durch das sich die psychische Gewalt in den Körper des Opfers einschreibt: Der kindliche Akt des gefüttert-Werdens, der auf das heranwachsende Kind angewendet wird, verweist damit auf eine tiefe liegende Verweigerung der Mutter, den Prozess des Werdens ihres Sohnes als Subjekt und als Individuum anzuerkennen. Zudem nutzt Frau Roelle jede Gelegenheit, auch Olga auf subtile Weise zu erniedrigen („Frau Roelle: Die hält sich ihre Mannsbilder übereinander warm.“)¹⁹¹: ein Umstand, der die mütterliche Kontrolle über den familiären Rahmen hinaus auf das soziale Umfeld des Sohnes ausweitet. Diese

¹⁸⁸ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 64.

¹⁸⁹ Ebd., S. 65.

¹⁹⁰ Ebd., S. 51.

¹⁹¹ Ebd., S. 66.

Ambivalenz der Figur – zwischen aufdringlicher Fürsorge und kalter Kontrolle, zwischen Nähe und Demütigung – wird von McGowan zusammengefasst, wenn er Frau Roelle als „lächerlich-bedrohliche Hintergrundfigur“ beschreibt, als „lieblose Autorität ohne Zärtlichkeit“.¹⁹² Gerade in dieser Ambivalenz liegt die mütterliche Leere, von der auch in Olgas Familie die Rede ist: Die scheinbare Übererfüllung der mütterlichen Rolle – das Füttern, das Beschützen, das Kontrollieren – verdeckt eine grundlegende affektive Abwesenheit, eine Unfähigkeit, den Sohn als eigenständiges Subjekt anzuerkennen und ihm tatsächliche Zärtlichkeit entgegenzubringen.

Ein ähnlicher Mechanismus psychischer Gewalt lässt sich innerhalb der Familie Berotter beobachten. Anders als im Fall Roelles, in dem die Mutter ihren Einfluss durch erdrückende Präsenz und Kontrolle ausübt, entsteht die psychische Gewalt im Hause Berotter aus einer Abwesenheit: dem Fehlen der Mutterfigur und der Unmöglichkeit, den Verlust zu betrauern. Bereits der erste Dialog zwischen Olga und Clementine lässt erkennen, wie viel die tote Mutter als ungelöste, gleichsam gespenstische Präsenz über der Familie schwebt:

Olga: Der Mama wäre es nicht recht, wenn sie ins Haus kommt

Clementine: Sie spricht von der Mama.

[...]

Clementine: Sie hat nicht einmal bei der Beerdigung geweint.¹⁹³

Die Trauer wird hier bereits auf die Ebene moralischer Bewertung verschoben: Nicht der Verlust selbst wird verhandelt, sondern Olgas vermeintliches Versagen, ihn korrekt – das heißt sichtbar und normgerecht – zu betrauern. Clementines Vorwurf, die Schwester habe bei der Beerdigung nicht geweint, nimmt die Logik der moralischen Anklage vorweg, die die Beziehung zwischen den Schwestern bestimmen wird. Diese affektive Leere bleibt im Haus Berotter ungelöst: Anstatt einer Trauerarbeit, die eine Wiederherstellung familiärer Bindungen hätte ermöglichen können, tritt ein gewalttätiges Disziplinierungsregime, mit dem der Vater – eine zur physischen Gewalt neigende Figur – das entstandene Vakuum zu füllen versucht, ohne es jedoch tatsächlich zu kompensieren. Die Verdrängung der Trauer um den Verlust der Mutter führt zu gespannten Beziehungen und verhindert die Entstehung eines Klimas familiärer Solidarität. Wie tief diese Spannung in den Alltag der Familie eingeschrieben ist, zeigt der folgende Dialog:

Clementine: Dich, wenn wir nicht hätten.

Olga: Das sagt ihr mir jeden Tag.

¹⁹² McGowan: *Marieluise Fleißer*, S. 16.

¹⁹³ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 3f.

Clementine: Ich möchte wissen, für was du in den Ferien daheim bist. In die Küche geht sie nicht.
 Olga: Ihr nehmt mich auch in kein Lokal mit.
 Berotter: Du kannst nicht reden.
 Olga: Dann habe ich es von dir. Du hast mich nicht aufwachsen lassen wie einen Menschen.
 Berotter: Ich habe keines von meinen Kindern vorgezogen.
 Olga: Mein Gesicht war dir nicht recht, das merkt ein Kind, du hast immer gleich gesagt, ich halte meinen Kopf schief.
 Berotter: Deine Mutter hat dir das nicht eingegeben.¹⁹⁴

In diesem Kontext emotionaler Leere entwickelt sich die toxische Beziehung zwischen Olga und ihrer Schwester Clementine. Von Neid auf Olgas Liebes- und Sexualleben sowie auf ihre Bildungsmöglichkeiten gefressen, aber zugleich bestrebt, sich die Anerkennung ihres Vaters zu sichern, wird Clementine zur eigentlichen häuslichen Inquisitorin ihrer Schwester. Als sie von Olgas Schwangerschaft erfährt, reagiert sie ohne Mitgefühl; stattdessen bedient sie sich der Mittel moralischer Anklage und psychologischer Erpressung, um Olga zu isolieren.

Clementine: Mir wollen sie immer den Mund zubinden. Die Mama schaut auf mich herunter, wie ihr umgeht mit ihrem Kind.
 (Olga, die solange an ihrem Stuhl gestanden hat, setzt sich weich.)
 Olga: (bleich) Glaubst du daran?
 Clementine: Es ist meine Mama.
 Olga: (nach vorn gebeugt) Ich habe nichts Schlechtes tun wollen das muss sie nicht von mir denken.
 Clementine: Du bist von ihr davongelaufen, wie sie tot war.
 Olga: Kannst du was anbringen bei ihr?
 Clementine: Um dich nimmt sie sich nicht an. Die Mama sieht ins Herz.
 Olga: (stammelt, halb Gebet) Ich habe keine Leiche daraus machen wollen. Ein Mensch ist es noch nicht. So haben sie es mir erklärt. Es kann ihm nicht weh tun. Der Herr Katechet sagt sie kommen an einen anderen Ort.
 Clementine: Du hast Angst.
 Olga: Ich habe dem Himmel keine Seele stehlen wollen.
 Clementine: Du kommst einmal nicht in den Himmel. Du musst in der Hölle brennen und ich liege in Abrahams Schoss.
 Olga: Dann willst Du mich einmal nicht kennen?
 Clementine: Ich höre es nicht, wenn du schreist. Der Abstand ist zu gross.¹⁹⁵

In dieser Szene instrumentalisiert Clementine die tote Mutter als imaginäre, quasi-göttliche Richterin: „Die Mama sieht ins Herz“; Olga sieht sich gezwungen, sich in kindlich-religiöser Sprache („halb Gebet“) gegen eine Anklage zu verteidigen, die nicht ausgesprochen wurde. Wie Klimroth andeutet, lässt sich diese Rolle der verstorbenen Mutter als Richterin dadurch erklären, dass diese den Abtreibungsversuch aus dem Jenseits wahrgenommen haben könnte. Die Mutter stellt somit „eine madonnenartige Instanz, die zu besserem Verhalten gemahnen – und schlechtes verhindern soll“.¹⁹⁶ Die

¹⁹⁴ Ebd., S. 4.

¹⁹⁵ Ebd., S. 9.

¹⁹⁶ Klimroth: *Abbruch und Überarbeitung*, S.84.

letzte Zeile des Dialogs, „Ich höre es nicht, wenn du schreist. Der Abstand ist zu groß“, fasst die Verweigerung von Nähe und Mitgefühl zusammen: Clementine erhebt sich zur göttlichen Instanz und weist ihre Schwester sowohl affektiv als auch moralisch zurück. Clementine hat die patriarchalen und moralischen Normen des Vaters verinnerlicht und wendet sie gegen ihre eigene Schwester, und beschleunigt so deren psychischen Zusammenbruch. Die psychische Gewalt innerhalb der Familie Berotter – anders als im Hause Roelle, wo sie sich in Form aggressiven mütterlicher Fürsorge manifestiert – wirkt sich durch die Übertragung der elterlichen Autorität auf die Geschwister: Clementine kontrolliert und beurteilt Olga und trägt so zur Reproduktion jener rigiden moralischen Ordnung bei, deren Opfer letztlich beide Schwestern sind. Sowohl in der Familie Roelle als auch in der Familie Berotter erweist sich also – wenn auch auf gegensätzliche Weise, durch Übermaß im einen und durch Abwesenheit im anderen Fall – das Fehlen echter mütterlicher Zuwendung als Grundlage der psychischen Gewalt. Wie McGowan feststellt: „Die Welt von Fleißers Werk ist also eine Welt ohne Mütterlichkeit, ohne Mutterwärme, vor allem für die Frauen“.¹⁹⁷ Gerade die weiblichen Figuren des Stücks – Olga, aber ebenso Clementine – erscheinen als doppelt beraubt: einerseits der eigenen Mutter, andererseits jeder Möglichkeit, selbst eine liebevolle Form von Beziehung untereinander zu entwickeln.

3.2.2 Vom Pranger zur Hetzjagd: die Provinzgesellschaft als Richterin

Der Versuch Olgas, sich aus dem bedrückenden familiären Zwangsumfeld zu befreien, erweist sich als Pseudoemanzipation: Obwohl es ihr äußerlich gelingt, sich als gebildete junge Frau von den traditionellen Familienfrau-Rolle zu distanzieren, wird sie im studentischen Umfeld erneut zum Opfer, nun nicht mehr familiärer, sondern sozialer Kontrollmechanismen.¹⁹⁸ Der Übergang von einem Bereich in den anderen bedeutet also eine Verlagerung der Gewalt auf eine neue, öffentlichere Bühne. Das erste Beispiel für diese neue Form psychischer Gewalt, die Olga in dem sozialen Umfeld erfährt, ereignet sich, als Protasius, einer der Jugendlichen, die Nachricht von ihrem Selbstmordversuch an die Redaktion verkauft und sie damit vor der gesamten Provinzstadt an den Pranger stellt.

Protasius: [...] Ich habe heute einen selbständigen Gedanken gehabt. Ich werde jetzt schriftlich.

Crusius: Weil das schon was trägt.

¹⁹⁷ McGowan: *Marieluise Fleißer*, S. 16.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 13.

Protasius: Wissen Sie, ich habe ein gewölbtes Hirn und wenn man das hat, das ist das beste Zeichnen.

Crusius: Können Sie deklinieren?

Protasius: Da gehe ich also mit nüchternem Magen in die Redaktion. Da sitzt nämlich einer drin, der weiß immer nicht, wo er seine Nachrichten herbringt für die einzelnen Rubriken.

Ich sage Servus beisammen. Der andre sagt nichts. Ich sage, aber von dem nächtlichen Vorkommnis wissen Sie halt nichts, aber ich war dabei. Weil das was sein wird, sagt der andere. Und da wäre halt das Hingeschriebene sage ich mit der stummen Unterschrift: Ein Lebensretter, das habe ich gesagt.

[...]

Roelle: Da hätte ich gefragt werden müssen.

Protasius: Warum? Ich sage, das hat ein jeder Mitmensch sehen können, wenn er vorbeigegangen ist auf dem Weg, aber vorbeigegangen bin bloß ich um die betreffende Zeit. Die Berotter Olga ist ins Wasser gegangen zu ihrer größeren Ehre, aber der Roelle in seiner unbegreiflichen Gewandtheit hat sie wieder herausgezogen.

[...]

Roelle: Haben Sie Namen genannt?

Protasius: Das ist ja das Schöne bei einer Zeitung, dass man nachher auf den Betreffenden hindeuten darf. Die Zeitung ist auch schon herausgekommen.¹⁹⁹

Was an dieser Szene auffällt, ist die Nonchalance, mit der Protasius von seiner Tat erzählt: Er spricht nicht von Verrat, sondern von einem „selbständigen Gedanken“, von guter Fähigkeit im Umgang mit der Redaktion, fast stolz auf seine journalistische Leistung. Bezeichnend ist auch seine Reaktion auf Roelles Frage, ob er Namen genannt habe: Für ihn ist gerade dies das „Schöne“ an einer Zeitung, die Möglichkeit, „auf den Betreffenden hindeuten“ zu dürfen. Die Nennung des Namens, die Olga endgültig identifizierbar und angreifbar macht, wird hier nicht als Grenzüberschreitung wahrgenommen, sondern als redaktionelles Privileg. Aus einem tief intimen Moment des Leidens wird eine öffentlich konsumierbare Neuigkeit und Olga wird dem Urteil der Gesellschaft schutzlos ausgeliefert. Die psychische Gewalt nimmt also hier eine neue Gestalt an, anonym und mediatisierter: Es ist nicht mehr die Gewalt eines einzelnen Familienmitglieds, sondern die einer ganzen Stadt gegen ein Individuum. Die Folgen dieser öffentlichen Anklage treffen die ganze Familie Berotter, da auch der Vater eine kollektive und offenkundige Aggression erfährt, in Form sozialer Ausgrenzung, als er im Kaffee gemieden wird: „Berotter: Jetzt ist der auch weg. Schaut mich an Kinder, ob was an meinem Anzug ist. Vom Kaffee Ludwig bin ich wieder heimgegangen. Da sind sie so eigentümlich von mir weggerückt und einer nach dem andern ist aufgestanden und hat gezahlt“.²⁰⁰ Nachdem er öffentlich gedemütigt wird, entscheidet Olga, ihm von ihrer Schwangerschaft zu erzählen, als könne sie ihre eigene Schande erst dann eingestehen, wenn sie sieht, dass auch er bereits beschämt ist. Sobald sich die Nachricht von Olgas Schwangerschaft in der Stadt

¹⁹⁹ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 57f.

²⁰⁰ Ebd., S. 55.

verbreitet hat, wird die Protagonistin zur Beute einer 'Hetzjagd'. Die Gymnasiasten warten bereits, um sie öffentlich abzufangen:

Protasius: Das sage ich auch, wenn man so liest. Wissen Sie, wo sie sich momentan aufhält? Die Gymnasiasten stehen an der Schranne und wollen sie abfangen. Ich sage, das ist die schönste Gelegenheit für Sie, dass Sie sich zeigen.“

[...]

1. Gymnasiast: Jetzt wird sie ausgepiffen, da stelle ich mit hin.

Protasius: Sie treiben sie gerade auf den Platz her.²⁰¹

Der Ausdruck „treiben“ evoziert das Bild der Jagd, das Olga ihrer Identität beraubt: Sie wird zum Objekt eines kollektiven Schauspiels, zum Objekt einer öffentlichen Demütigung und ihre Familie sieht sich der Schande und dem Gerede der Öffentlichkeit ausgesetzt. Die soziale Sphäre schreibt der Logik der familiären Unterdrückung – Kontrolle, Bloßstellung, Aberkennung von Selbstbestimmung – auf einer neuen, kollektiven Ebene fort.

3.2.3 Sakrament und Spott: religiöse Rhetorik als Instrument der Demütigung

Wie bereits gezeigt wurde, tritt die psychische Gewalt in Fleißers Ingolstadt stets durch eine Instanz vor, sei es familiärer oder gesellschaftlicher Natur, die das Individuum verurteilt, ohne ihm dabei Trost oder Verständnis entgegenzubringen. Auch im religiösen Bereich zeigt sich dieser Mechanismus von Kontrolle und Demütigung, und zwar besonders eindringlich in zwei Episoden: der Beichte Roelles und der öffentlichen Verhöhnung, die er erfährt, als er versucht, mit den Engeln in Kontakt zu treten. Die Beichte, die eigentlich einen Moment innerer Andacht darstellen sollte, eine Gelegenheit, die eigenen Taten zu bereuen, über das eigene Handeln nachzudenken, von Gott Vergebung zu erlangen und sich in ein ethischeres Leben zu entwickeln, wird von den Jugendlichen von Ingolstadt lediglich als verpflichtendes Zeremoniell verstanden, als eine Sammlung von Vorschriften, denen man sich zu unterwerfen hat. Hermine bringt diese Haltung auf den Punkt:

Hermine: Die Buben wissen immer nicht, wie sie es machen müssen bei den Sakramenten.

Roelle: Ich bin hinein mit dem besten Willen.

Hermine: Haben Sie Leibschneiden gehabt?

Roelle: Nein.

Hermine: Das heiss ich dann nicht die rechte Zerknirschung.

[...]

Hermine: Haben Sie das Gebetbuch auch ganz nahe neben Ihren Mund gehalten?

Roelle: Nein.

Hermine: Das sind Vorschriften, an die man sich halten muss. Da bin ich streng.²⁰²

²⁰¹ Ebd., S. 58f.

²⁰² Ebd., S. 18f.

Von Schuldgefühl, Reue, Vergebung oder Barmherzigkeit ist bei Hermine nicht die Rede: Die typischen und grundlegenden Begriffe des Sakraments der Beichte sind Begriffe, die in dem Wertehorizont, den die Jugendlichen kennen, offenbar gar keinen Platz haben. Sie spricht stattdessen von Regeln, von Vorschriften, deren Einhaltung sie mit sichtlichem Stolz überwacht: „da bin ich streng.“ Die Religion und das Sakrament der Beichte erscheinen nicht als Raum innerer Auseinandersetzung oder als Möglichkeit, aus den eigenen Fehlern zu lernen, sondern als Norm, deren Kontrolle sich die Jugendlichen gegenseitig zur Aufgabe machen. Während seiner Beichte, wie Pepe den anderen Jugendlichen verrät, nennt Roelle dem Priester Olgas Namen.²⁰³ Diese Entscheidung, zur Beichte zu gehen, nachdem er Olga mit der Kenntnis von ihrer Schwangerschaft bedroht und erpresst hatte, und dabei ausdrücklich ihren Namen zu nennen, lässt sich auf mehrere Weisen deuten. Wahrscheinlich verbergen sich dahinter Schuldgefühle und Reue über das, was er ihr getan hat. Wahrscheinlich sucht Roelle im Gespräch mit dem Priester, also mit einer erwachsenen Autoritätsperson, nach Rat und Orientierung, um Wiedergutmachung zu leisten oder zumindest so ethisch wie möglich zu handeln. Wahrscheinlich erhofft er sich, auf den Weg der Erlösung und des Heils geführt zu werden, als neuer Mensch wiedergeboren, erneuert in seiner Verbindung zu Gott und zu seinen Mitmenschen, in diesem Fall zu Olga und den Jugendlichen von Ingolstadt. Und wahrscheinlich treibt ihn nicht zuletzt auch die Angst vor der Hölle und vor den Folgen seiner Sünde, eine tief verinnerlichte Gottesfurcht, die zum Ausdruck kommt: „Roelle: Ich muss mich immer so fürchten vor der Hölle.“²⁰⁴ Solche Gefühle könnten seinen eigentlichen Wert jedoch nur dann entfalten, wenn sie sich auch im sozialen Alltag niederschlagen: in der Familie, in der Schule, im Umgang mit den anderen Jugendlichen. Roelles Weg der Reue und Umkehr hätte demnach nur dann wirklichen Wert, wenn sich seine Früchte in jedem Bereich seines Lebens zeigten. Genau dies gelingt Roelle jedoch nicht. Seine Beichte verliert jede spirituelle Bedeutung und wird stattdessen zum Druckmittel gegen ihn, das ihn wieder in seine Rolle von den Gleichaltrigen gedemütigtes Opfer zurückwirft.

Pepe: Hat er dich um Verzeihung gebeten?

Roelle: Das geht bei mir nicht, das wird bei mir immer anders.

Pepe: Warum sind Sie dann hier?

Roelle: Ich habe auch nicht gewusst, wie man sagt.

Hermine: Das ist einer, der hat zum Beichten müssen und dann haben sie ihn nicht fertig

²⁰³ „Olga: (verstört) Warum sind Sie zu mir geschickt worden? / Pepe: (geht durchs Zimmer) Der hat den ganzen Beichstuhl vollgeredet mit dir. Ich hab's gehört. Weil ich daneben dort gestanden bin zum Einsagen.“ Ebd.

²⁰⁴ Ebd.

gemacht.

Roelle: Das ist keine Schande.

Hermine: Ist sie schon.

Roelle: Ich gehe zu einem anderen Pater.

Pepe: Das müssen Sie mitbeichten, dass Ihnen der erste die Absolution verweigert hat.²⁰⁵

Roelle scheitert hier nicht an mangelnder Reue, sondern schlicht daran, die richtigen Worte nicht zu finden: „ich habe auch nicht gewusst, wie man sagt“. Die Beichte funktioniert wie eine Art Prüfung, die man bestehen oder nicht bestehen kann, und Hermine's Kommentar macht klar, dass ein solches Scheitern sozial keineswegs folgenlos bleibt: Während Roelle noch zu behaupten versucht, „das ist keine Schande“, widerspricht Hermine ihm sofort: „Ist sie schon.“ Ein Akt, der eigentlich zwischen Individuum und Gott stattfinden sollte, wird so umgehend zu einem öffentlichen Ereignis, dessen Ausgang von den Jugendlichen bewertet und kommentiert wird; ein Akt, der ebenso als Mittel der Demütigung benutzt wird, als Pepe sagt, Roelle müsse seine verweigte Absolution beim ersten Pater in einer anderen Beichte offenlegen: „Pepe: Das müssen Sie mitbeichten, dass Ihnen der erste die Absolution verweigert hat.“²⁰⁶ Die Weigerung des ersten Priesters, Roelle die Absolution zu erteilen, wird damit in ein neues Schema der Schuld aufgenommen, fast wie eine neue Sünde, die ihrerseits gebeichtet werden muss. Die Religion erzeugt so wieder eine Spirale, aus der es kein Entkommen zu geben scheint: Jedes Versagen innerhalb des Systems wird selbst wieder zum Gegenstand der nächsten Kontrolle. Wie ausweglos diese Spirale tatsächlich ist, macht der weitere Verlauf des Dialogs deutlich:

Roelle: Ich geh einfach nicht zum Beichten.

Pepe: Was tun Sie dann, wenn Sie mit den andern vorgehen müssen beim Kommunizieren?

Hermine: (kichrend) Ich möchte nicht wissen, was der zusammengebeichtet hat, dass ihm gleich so etwas passiert.²⁰⁷

Roelles Versuch, sich der Beichte zu entziehen, scheitert an einem weiteren religiösen und sozialen Zwang: der Kommunion, bei der alle Jugendlichen gemeinsam vorzugehen haben und ein Fernbleiben auffallen würde. Es gibt für ihn also keinen Ausweg: weder das Beichten noch das Nicht-Beichten bleibt folgenlos. Hermine's Reaktion unterstreicht zudem, dass Roelles Beichtinhalt zum Gegenstand allgemeiner Neugier geworden ist: Ihr Kichern und ihre Bemerkung, sie wolle „nicht wissen“, was er gebeichtet habe, sagen genau das Gegenteil aus: das Sakrament ist zum Gesprächsstoff der Gruppe geworden. Was Roelle eigentlich Trost hätte bringen sollen, wird so schließlich von der Gruppe der

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd., S. 17f.

²⁰⁷ Ebd., 18.

Jugendlichen zum Instrument psychischer Gewalt gemacht, das seine ohnehin schon von Schuldgefühlen bedrängte Position weiter verschärft.

Nach der psychischen Gewalt, die Roelle durch das Sakrament der Beichte erfährt, tritt im Drama eine noch direktere, quasi theatralisch inszenierte Form religiös motivierter Demütigung hervor. Roelle behauptet, mit Engeln in Kontakt treten zu können, wird dafür jedoch umgehend von den Jugendlichen verspottet, insbesondere von zwei Ministranten, die seinen Anspruch auf eine Verbindung zum Heiligen nicht mit Respekt, sondern mit offenem Spott aufnehmen:

2. Ministrant: Pass auf, ich lasse dich sitzen, wenn du heute Abend als Heiliger derscheinen wirst. Dir kennt man fein. Im Gesicht bist du ganz grün.
1. Ministrant: Das hättest nicht sagen sollen. Jetzt nimmt er eine leidende Miene an.
[...]
2. Ministrant: (hinter Roelle stehend) Geh zu, der hat sich wieder mit dem Kruzifix ins Bett hineinbinden lassen, dass ihm seine Sünden nach und nach einfallen.
1. Ministrant: Wie lang hast beten müssen mit ausgespannte Arm, sagst? Ist die Mamme glücklich dahintergestanden? (Raphaels Engel leicht nachahmend)
Roelle: Zu mir kommen Engel.²⁰⁸

Bereits an diesem einleitenden Austausch zwischen den Ministranten und Roelle lässt sich das Muster verstehen, dem die psychische Gewalt in der gesamten Szene folgen wird, zunächst durch die Ministranten, später durch die gesamte Gesellschaft Ingolstadts: Jede Äußerung Roelles wird sofort kommentiert und lächerlich gemacht, noch bevor er die Gelegenheit hat, sie zu erklären. Diese Verhöhnung steigert sich, als die Ministranten dazu anfangen, Roelle zu imitieren und ihm dadurch seine eigene Stimme, seine eigene Persönlichkeit nehmen:

1. Ministrant: Willst dich wohl noch bedenken, ob du dich vor der profanen Menge geistlich produzieren willst? Tun wir bis dahin Roelle spielen.
2. Ministrant: Also.
1. Ministrant: Ich bin der alias Roelle, ich geh voraus.
2. Ministrant: Erlaubst es?
Roelle: Bitt schön. Darüber bin ich erhaben. (mit zweifelhaftem Ausdruck, erhebt sich)²⁰⁹

Roelles Antwort, „darüber bin ich erhaben“, scheint zunächst wie die Geste eines Menschen, der sich der Verspottung entziehen will; eigentlich, wie die Regieanweisung „mit zweifelndem Ausdruck“ andeutet, betont seine Antwort die Unsicherheit dessen, der weiß, dass er zum Gegenstand einer Darstellung geworden ist, gegen die er sich nicht wehren kann, und dass er sich immer wieder in derselben Opferrolle wiederfindet, aus der er sich nicht befreien kann. Der Spott setzt sich denn in den folgenden Zeilen ununterbrochen fort:

²⁰⁸ Ebd., S. 25f.

²⁰⁹ Ebd., S. 26.

1. Ministrant: Hörst ihn reden, den Spinncockel?
[...]
1. Ministrant: Mein Hals ist weh weh, mein Kreuz ist weh weh, mein Mundwerk geht nicht mehr wie ein Wasserzeug, ich bin der geheimnisvolle Unglückliche. (große Armbewegung)
2. Ministrant: Der will uns mit seinem eingesalzenen Maul beim Reden ins Gesicht spucken.²¹⁰

In ihrer Nachahmung Roelles greifen die Ministranten gezielt auf religiöses Vokabular zurück: Die Parodie trifft und verletzt gerade deshalb so genau, weil sie sich jener religiösen Sprache bedient, die Roelle selbst ernst nimmt, und sie zugleich vollständig entwertet. Die Verspottung erreicht ihren Höhepunkt, als die Ministranten Roelles Zustand pathologisieren und ihn als wahnsinnig bezeichnen. Nachdem ihm zunächst die Glaubwürdigkeit abgesprochen wurde, wird ihm nun implizit auch die psychische Gesundheit abgesprochen.

- Roelle: Mir ist wer erschienen.
1. Ministrant: Überspannter Teufel, überspannter, mich stimmst.
[...]
 1. Ministrant: Das heißt man den religiösen Wahnsinn.
 - Roelle: Was sagst? (merkwürdig lächelnd, ohne ihn zu beachten)
 2. Ministrant: Du hast den religiösen Wahnsinn.²¹¹

Den räumlichen und symbolischen Kern der gesamten Szene bildet schließlich der von Roelle selbst geforderte Kreidekreis, in den er treten muss, um mit dem Engel in Kontakt zu treten:

- Roelle: Ist der Kreis gezogen?
2. Ministrant: Das haben wir vergessen.
 - Roelle: Zuerst muss der Kreis mit Kreide gezogen sein, weil ich da hineintreten muss.²¹²

Roelle befindet sich in dieser Szene buchstäblich in der Mitte eines Kreises: Der von den Ministranten gezogene Kreidekreis begrenzt den Raum, in dem der Kontakt zum Göttlichen stattfinden soll, wird aber zugleich zum Ort seiner Einkreisung durch ein aggressives Publikum.²¹³ Was als rituell aufgeladener Raum gedacht wäre, macht Roelle für die Zuschauer erst recht sichtbar, stellt ihn zur Schau und liefert ihn der Verspottung der Ministranten sowie der jubelnden Menge aus. Roelle steht im Zentrum eines Schauspiels, dessen Regie längst nicht mehr in seiner Hand liegt. Der Höhepunkt der Demütigung wird schließlich erreicht, als sich die anfängliche Verspottung durch die beiden Ministranten in offene, kollektive Aggression verwandelt. Aus dem Publikum, das der Szene zunächst nur beigewohnt hatte, werden nun aktive Angreifer:

²¹⁰ Ebd., S. 27.

²¹¹ Ebd., S. 30.

²¹² Ebd., S. 37.

²¹³ Vgl. Secker: *Gewalt im dramatischen Werk Marieluise Fleißers*, S. 11ff.

Rufe: Hauts ihn!

[...]

Junge Leute: (kommen) Was der daherredet, das ist überhaupt ein Sakrileg.

Einer: Den soll man werfen.²¹⁴

Der Umschlag ist bezeichnend: Aus verbalem Spott wird nun unverhohlen der Ruf nach physischer Gewalt – „Hauts ihn!“, „den soll man werfen“; diese Gewalt wird sogar legitimiert, wenn Roelles Verhalten nicht länger nur als lächerlich oder als Ausdruck von „religiösem Wahnsinn“ verhandelt wird, sondern als „Sakrileg“ bezeichnet, als Vergehen gegen das Heilige selbst. Die Gesellschaft, die sich als Hüterin der religiösen Ordnung versteht, entpuppt sich als gewalttätiges Kollektiv, das sich auf die Religion beruft, um Gewalt gegen diejenigen auszuüben, die versuchen, diese ernst zu nehmen, wenn auch auf ihre eigene Weise. Roelles Versuch, sich durch den Kontakt mit dem Engel vor der Gesellschaft auszuwerten, scheitert und endet in einem öffentlichen Fall. Sein gescheiterter spiritueller Aufstieg wird zum Schauplatz seiner endgültigen Demütigung und zeigt, wie eng psychische und physische Gewalt in Fleißers Ingolstadt miteinander verflochten sind und sich gegen den Einzelnen richten, der sich den ungeschriebenen Regeln der Gesellschaft nicht unterwirft.

²¹⁴ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 40.

3.3 Manifestationen der kulturellen und strukturellen Gewalt

Die bisherige Untersuchung hat gezeigt, dass sich die Gewalt in *Fegefeuer in Ingolstadt* sowohl in unmittelbaren körperlichen Übergriffen als auch in den subtileren, doch nicht minder verletzenden Mechanismen psychischer Demütigung manifestiert. Beide Formen setzen jedoch, so unterschiedlich sie sich äußern, stets einen konkreten, erkennbaren Täter voraus: Roelle, der den Hund verstümmelt, Berotter, der seine Kinder mit Schlägen droht, Clementine, die die tote Mutter als imaginäre Richterin instrumentalisiert, die Ministranten, die Roelle im Kreidekreis dem Spott preisgeben, Frau Roelle, die den Sohn öffentlich demütigt. Es bleibt trotzdem die Frage offen, woher diese individuellen Gewaltakte ihre Selbstverständlichkeit, ja sogar ihre stillschweigende Duldung durch die Gesellschaft beziehen. Um diese Frage zu beantworten, ist es notwendig, den Blick von der Handlung Einzelner auf jene unsichtbaren, aber wirkmächtigen Strukturen zu lenken, die dem Handeln der Figuren vorausgehen und es ermöglichen. Johan Galtungs Unterscheidung zwischen personaler und struktureller Gewalt bietet den geeigneten analytischen Rahmen. Gewalt entsteht für Galtung nicht erst dort, wo ein Subjekt einem anderen physischen Schaden zufügt, sondern bereits dort, wo Menschen daran gehindert werden, ihre potentielle Verwirklichung auszuschöpfen: Gewalt sei die vermeidbare Differenz zwischen dem Potentiellen und dem Aktuellen, zwischen dem, was möglich gewesen wäre, und dem, was tatsächlich stattfindet.²¹⁵ Diese Definition erlaubt es, jene Formen von Schaden als Gewalt zu betrachten, die keinem einzelnen Akteur zuzuschreiben sind, sondern in der sozialen Struktur selbst eingeschrieben liegen. Galtung veranschaulicht diesen Unterschied an einem Beispiel, das sich auf die Gesellschaft von Ingolstadt übertragen lässt: Während ein Ehemann, der seine Frau schlägt, zweifellos personale Gewalt ausübt, handelt es sich bei den Millionen von Ehemännern, die ihre Frauen in Unwissenheit halten, um strukturelle Gewalt – eine Gewalt, die im gesamten sozialen Gefüge wirkt.²¹⁶ Übertragen auf Fleißers Drama bedeutet dies, dass das, was Roelle und Olga widerfährt, ist nicht allein die Summe der Gewalttaten, die Berotter, Clementine, Christian und die Ministranten einzeln verüben, sondern das Ergebnis einer Gesellschaft, die die Bedingungen ihrer Unterwerfung

²¹⁵ “As a point of departure, let us say that violence is present when human beings are being influenced so that their actual somatic and mental realizations are below their potential realizations. [...] Violence is here defined as the cause of the difference between the potential and the actual, between what could have been and what is.” Johan Galtung: *Violence, Peace, and Peace Research*, in: *Journal of Peace Research*, 6 (1969), H. 3, S. 167–191, hier S. 168ff.

²¹⁶ Ebd., S. 168ff.

aufrechterhält, ohne dass ein Einzelner dafür verantwortlich gemacht werden kann oder muss. Die Gewalt gegen die Protagonisten ist das notwendige Resultat einer Ordnung, in der Ungleichheit von Macht und von, wie Galtung es nennt, *life chances* bereits strukturell vorgegeben ist. Wer innerhalb dieser Ordnung als abweichend markiert wird, durch Hässlichkeit, durch eine voreheliche Schwangerschaft, durch fehlende soziale Anpassung, hat von Anfang an geringere Möglichkeiten der Selbstverwirklichung als die, die sich den Normen der Gesellschaft anzupassen wissen; diese Ungleichverteilung bedarf keines einzelnen Verantwortlichen, um wirksam zu werden. Nicht zufällig hat Moray McGowan einen anderen Titel für das Drama vorgeschlagen: Seiner Meinung nach hätte das Stück „Die Eingeschlossene“ heißen können,²¹⁷ da sich alle Figuren, Täter wie Opfer, oft gleichzeitig in beiden Rollen, innerhalb eines geschlossenen Raumes bewegen, aus dem es kein Entkommen gibt, weil die Mauern dieses Gefängnisses nicht aus Stein, sondern aus sozialen Normen, religiösen Vorschriften und familiären Zwängen bestehen. Die strukturelle Gewalt, die Ingolstadt charakterisiert, lässt sich auch nicht von ihrem historischen Entstehungskontext trennen: Die Provinzgesellschaft ist die Gesellschaft der Nachkriegszeit, deren psychosoziales Klima von den traumatischen Erfahrungen des Ersten Weltkriegs geprägt bleibt; eine Gesellschaft, deren moralische Gewissheiten durch die Kriegserfahrung erschüttert wurden, und die ihr Bedürfnis nach Orientierung in noch strengere Normen über die junge Generation umsetzt.

Die Unterscheidung zwischen personaler und struktureller Gewalt wird schließlich durch ein weiteres, späteres von Galtung eingeführtes Konzept ergänzt: das der kulturellen Gewalt. Während die direkte, personale Gewalt laut Galtung sich als punktuelles Ereignis (*event*) vollzieht und die strukturelle Gewalt als ein Prozess mit Schwanken (*process with ups and downs*) zu verstehen ist, erweist sich die kulturelle Gewalt als eine Invariante, als ein über die Zeit hinweg im Wesentlichen unveränderter Dauerzustand (*invariant, permanence*).²¹⁸ Während das, was in Kapitel 3.1 als körperliche Gewalt analysiert wurde, der Ebene des Ereignisses entspricht, und das, was in Kapitel 3.2 als psychische Gewalt untersucht wurde, eher der Ebene des Prozesses entspricht, bildet die kulturelle Gewalt jene dauerhafte und fast unsichtbare Grundlage, auf der die beiden anderen Ebenen beruhen: Sie geht der körperlichen und psychischen Gewalt zeitlich nicht voraus, sondern bildet deren grundlegende Voraussetzung, ohne

²¹⁷ McGowan: *Marieluise Fleißer*, S. 25.

²¹⁸ Johan Galtung: *Cultural Violence*, in: *Journal of Peace Research*, 27 (1990), H. 3, S. 291–305, hier S. 294.

jedem vollständig ins Blickfeld der Figuren und manchmal nicht einmal in das der Leser zu geraten.

3.3.1 Im Schatten des Domes: totalisierende Kontrolle durch Familie und Kirche

Der „tägliche Kampf der Unteren im Schatten eines Domes“,²¹⁹ wie Alfred Kerr die Auseinandersetzungen der Jugendlichen Ingolstadts beschreibt, verweist auf die Instanz, die das gesamte soziale Leben der Provinzstadt beherrscht: die katholische Kirche. Wie die vorangegangenen Kapitel gezeigt haben, erschöpft sich die Rolle der Religion in Fleißers Drama nicht in einzelnen Episoden der Demütigung, sei es die entwertete Beichte Roelles oder seine öffentliche Verhöhnung im Kreidekreis; vielmehr durchdringt sie als Ordnungsprinzip jeden Bereich des Zusammenlebens. Auch die Familie bietet, wie schon dargelegt, keinen Gegenraum zu dieser Kontrolle: Weder die Familie Berotter noch die Familie Roelle garantieren ihren Kindern jene Geborgenheit, die man traditionell mit dem familiären Umfeld verbindet. McGowan bringt dies auf den Punkt, wenn er feststellt, „die erhoffte Geborgenheit im kleinbürgerlich-familiären Umkreis war [den Figuren des Stücks] gar nicht mehr erreichbar“.²²⁰ Entscheidend ist weniger die jeweilige Macht dieser beiden Instanzen als vielmehr ihr Zusammenspiel: Familie und Kirche sind zwei Ausprägungen derselben Kontrolllogik, die sich gegenseitig stützen und legitimieren, anstatt voneinander unabhängige Räume zu bilden, zwischen denen die Jugendlichen wählen oder ausweichen könnten. Wo die Familie durch Zwang, Schweigen oder Übergriffigkeit versagt, tritt die Kirche als übergeordnete moralische Instanz ein und schreibt dasselbe Prinzip der Unterwerfung in religiöser Sprache fort. Ein anderer, geschützter Raum, in den sich die Jugendlichen zurückziehen und in den sie sich als Menschen entwickeln könnten, existiert also nicht: Jeder mögliche Zufluchtsort erweist sich als bloße Variante derselben Gewaltordnung, die laut McGowan das gesamte Drama zu einem Stück über das „Eingeschlossen“-Sein macht.

²¹⁹ Alfred Kerr: *Die Welt im Drama*, 1964, zit. nach: McGowan: *Marieluise Fleißer*, S. 25.

²²⁰ McGowan: *Marieluise Fleißer*, S. 17.

3.3.2 Kollektive Opferkonstruktion: der Sündenbockmechanismus

La foule, par définition, cherche l'action mais elle ne peut pas agir sur les causes naturelles. Elle cherche donc une cause accessible et qui assouvisse son appétit de violence. Les membres de la foule sont toujours des persécuteurs en puissance car ils rêvent de purger la communauté des éléments impurs qui la corrompent, des traîtres qui la subvertissent. - RENÉ GIRARD ²²¹

In der Gesellschaft von Ingolstadt verhalten sich die Jugendlichen, die in den dramatischen Jahren der Nachkriegszeit ohne Zukunftsperspektiven und mit existentiellen Frustrationen aufgewachsen sind, nach dem Mechanismus des Sündenbocks, einem Modell, das von René Girard theoretisiert wird und das sich in besonderem Maße auf die Dynamiken der Kleinstadt Ingolstadt anwenden lässt. Die durch mimetische Rivalität innerhalb einer Gesellschaft aufgestaute Spannung wird zur kollektiven Gewalt, die sich gegen ein einzelnes Mitglied der Gruppe kanalisiert und entlädt, normalerweise gegen das schwächste, das exzentrischste oder das am wenigsten normkonforme; ein Opfer, dessen tatsächliche Verantwortung für die aktuelle Krise zweitrangig ist, das aber wegen seiner Andersartigkeit – sei sie physischer, sozialer oder symbolischer Natur – als geeignetes Ziel der kollektiven Aggression erscheint.²²² Ein wesentlicher Aspekt dieses Mechanismus ist einerseits seine fast einstimmige Ausübung durch die sich die Gesellschaft im kollektiven Akt der Verfolgung neu konstituiert und ihren inneren Zusammenhalt wiederherstellt; andererseits die Tatsache, dass das Opfer als willkürlich ausgewähltes Subjekt fungiert, dessen Beseitigung die eigentliche und tiefere Ursache der sozialen Krise unberührt lässt, obwohl sie gleichzeitig als deren Lösung erlebt wird.²²³ In *Fegefeuer in Ingolstadt* wird die Rolle des Opfers in spiegelbildlicher Weise von Roelle und Olga eingenommen. Olga ist das Mädchen, das die sexuellen und moralischen Tabus des katholischen Bürgertums verletzt. Roelle ist der Außenseiter, körperlich entstellt, psychisch fragil und von theologischem Wahnsinn befallen; sein äußeres Aussehen erfüllt jene Funktion, die Girard als Voraussetzung der Opferauswahl beschreibt: Das potentielle Opfer muss sich durch ein „segno vittimario“²²⁴, ein sichtbares Zeichen, der Differenz von der übrigen Gesellschaft abheben, damit sich die kollektive Aggression überhaupt gegen es richten kann.²²⁵ Roelles Hässlichkeit, die er sowohl an sich selbst wahrnimmt als auch von außen

²²¹ René Girard: *Le Bouc émissaire*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1982, S. 26.

²²² René Girard: *Il capro espiatorio*, Adelphi Milano, 2026, S. 38ff.

²²³ Ebd.

²²⁴ Girard: *Il capro espiatorio*, S. 47.

²²⁵ Ebd., S. 63ff.

zugeschrieben bekommt, erweist sich eben als dieses „segno vittimario“ Die Episoden der Steinigung, der Gewalt im Wasserschaft und der öffentlichen Demütigung im Moment der Engelserscheinung tragen tatsächlich einen rituellen und quasi-sakralen Charakter. Indem die kollektive Gewalt der Engelserscheinung als „Sakrileg“²²⁶ bezeichnet wird, also als Vergehen gegen das Heilige selbst, erhält insbesondere diese Gewalt gegen Roelle eine religiöse, moralisch legitimierte Dimension. Die physische Aggression, die als solche illegitim wäre, wird durch ihre religiöse Umdeutung als Verteidigung des Heiligen in eine legitime Handlung verwandelt. Die Gesellschaft vollzieht damit nicht nur einen Akt der Grausamkeit, sondern, im Sinne Girards, zugleich einen Akt der Selbstreinigung, durch den sie ihre brüchig gewordene Ordnung erneuert.²²⁷ Die Jugendlichen verfolgen Olga und Roelle nicht aufgrund einer individuellen, ihnen innerlichen Bosheit, sondern aus einem verzweiferten Bedürfnis nach Konformität und sozialer Selbstbestätigung: Die Aggression gegen den Sündenbock erlaubt es jedem Mitglied der Gruppe, jeden Zweifel an der eigenen Normalität zu zerstreuen und sich als integraler Bestandteil des sozialen Kollektivs zu fühlen.

3.3.3 Verweigerter Ausweg und gescheiterte Solidarität: Olga und Roelle als *homines sacri*

Wenn Olga im Drama resigniert feststellt, es liege in der Natur der meisten Menschen, sich nicht aufeinander einzulassen, antwortet Roelle darauf mit einem Satz, der auf den ersten Blick wie ein Trost klingen könnte, sich jedoch als ebenso resigniertes Eingeständnis erweist: „Deswegen sind wir doch beisammen“.²²⁸ Roelles Antwort deutet ihre gemeinsame Bindung nicht als Ergebnis gegenseitigen Verstehens, sondern als Konsequenz eines geteilten Mangels: Sie sind zusammen, weil ihnen sonst niemand begegnet, nicht weil sie einander tatsächlich begegnen. Roelle und Olga, in ihrem Zustand von Opfer und Außenseiter, verkörpern den von Giorgio Agamben theorisierten Begriff des *homo sacer*. Agamben rekonstruiert die Figur des *homo sacer* aus dem archaischen römischen Recht als jenen Menschen, der aus der Rechtsordnung, der menschlichen wie der göttlichen, ausgeschlossen ist: Sein Leben darf getötet werden, ohne dass dies als Mord gälte, und es darf zugleich nicht geopfert werden, da es für das Göttliche keinen Wert mehr besitzt. Der *homo sacer* ist damit auf das bloße, nackte Leben (*nuda vita*)

²²⁶ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 40.

²²⁷ Girard: *Il capro espiatorio*, S. 21.

²²⁸ „Olga: Das ist bei den meisten Menschen, dass sie auf den anderen nicht eingehen mögen. / Roelle: Deswegen sind wir doch beisammen.“ Fleißer: *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 31.

reduziert, auf jenes Dasein, dem jeder rechtliche und soziale Schutz entzogen wurde.²²⁹ Agambens Theorie steht in engem Zusammenhang mit der staatsrechtlichen und philosophischen Debatte der 1920er Jahre: Er knüpft u.a. an Carl Schmitts frühe Überlegungen zum Souveränitätsbegriff an und versteht den *homo sacer* sowie das daraus folgende Konzept des Ausnahmezustands als staatsrechtliches Konzept, zugleich aber auch als Voraussetzung für das Verständnis jener Beziehung, in der sich das Lebendige an das Recht bindet und sich zugleich in ihm verliert. Agamben greift ebenso auf Walter Benjamins Gewaltkritik zurück, sodass das Leben bei Agamben durch die Verbindung dieser Ansätze zum konstitutiven Element seiner Reflexion über den Ausnahmezustand wird.²³⁰ Agambens theoretisches Konzept gewinnt in Fleißers Ingolstadt konkrete Gestalt: Roelle und Olga nehmen innerhalb der Gesellschaft eine strukturell verwandte Position ein. Sie werden verstoßen, verspottet, gedemütigt, und doch bleiben sie der Gesellschaft verbunden, da diese ihre eigenen Grenzen der Achtbarkeit erst durch die stetige Zurückweisung der beiden Außenseiter definiert. Roelle und Olga werden so gerade durch ihren Ausschluss zu einem konstitutiven Bestandteil jener Ordnung, die sich ohne sie gar nicht als solche behaupten könnte. Außerdem bleibt die gegen sie ausgeübte Gewalt, sei sie körperlicher oder psychischer Natur, innerhalb der Gesellschaft immer folgenlos: Weder Roelles Steinigung noch die öffentliche Hetzjagd auf die schwangere Olga ziehen irgendeine Form der Sanktion nach sich. Ihre Entwertung macht sie zu Subjekten, die von jedem angegriffen werden können, ohne dass dies für die Angreifenden ethische oder gesellschaftliche Konsequenzen hätte, ganz so, wie das Leben des *homo sacer* straflos ausgelöscht werden kann. Gerade weil Roelle und Olga diese Position der Ausgeschlossenheit teilen, wäre zu erwarten, dass sich zwischen ihnen jene Solidarität entwickelt, die ihnen die übrige Gesellschaft verweigert. Eine solche Solidarität stellt sich jedoch nur in einer prekären und letztlich folgenlosen Form ein. Als Roelle am Ende des Dramas Olga bittet, ihn zu töten, und sie ablehnt, sagt sie: „In meinen Augen ist die einzige Entschuldigung für Sie, dass ich mich auf der gleichen Stufe des Fegefeuers befinde.“²³¹ In dieser Aussage erkennt Olga die gemeinsame Lage tatsächlich an: Sie stellt eine minimale Form von Solidarität her, indem sie Roelles Zustand als dem

²²⁹ “[...] la vita uccidibile e sacrificabile dell’*homo sacer*” Giorgio Agamben: *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi, Torino 1995, S. 11f.

²³⁰ C. Fossaluzza, P. Panizzo, *Ausnahmezustand und Literatur. Verschränkungen von Ästhetik, Politik und Leben in und zwischen den Weltkriegen*, in: iid. (a cura di), *Literatur des Ausnahmezustands (1914–1945)*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, pp. 11-25, hier S. 12-13.

²³¹ Fleißer *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), S. 63.

ihrigen gleichgestellt anerkennt. Diese Anerkennung bleibt aber wirkungslos, da sie sich nicht in eine Handlung der Nähe oder Rettung, sondern lediglich in eine Verweigerung übersetzt. Ihre Weigerung rettet Roelle nicht, sondern lässt ihn genau in jenem Zustand des unbestimmten, weder tötbaren noch schützbaeren Lebens zurück, das Agamben als *nuda vita* beschreibt. Die einzige Geste, die einer wirklichen Solidarität nahekäme, nämlich Roelles Leiden durch den Tod zu beenden, wird verweigert; übrig bleibt nur das gegenseitige Erkennen der eigenen Ausgeschlossenheit, ohne dass daraus eine gemeinsame Handlung, geschweige denn eine Befreiung, erwächst. Damit bleiben sie am Schluss nur zwei Opfern derselben Gewaltordnung.

Die kulturelle und strukturelle Gewalt, die in diesem letzten Unterkapitel untersucht wurde, bildete jene dauerhafte, kaum sichtbare Grundierung, die es erst ermöglicht, dass sich körperliche und psychische Gewalt ungehindert entfalten können, ohne dass ein einzelner Verantwortlicher dafür zur Rechenschaft gezogen werden müsste. Freuds eingangs zitierte Feststellung, das christliche Gebot der Nächstenliebe sei unausführbar, erweist sich damit in Fleißers Ingolstadt als bittere Realität: Nicht ein einzelner Bösewicht verhindert dessen Verwirklichung, sondern eine gesamte soziale Ordnung, die ihre Kohärenz und ihren Fortbestand gerade aus der Gewalt gegen die eigenen schwächsten Mitglieder bezieht. Roelle und Olga bleiben im Fegefeuer eingeschlossen, bei jenen, die für ihr Unglück verantwortlich sind, ohne dass ihnen der Text eine Erlösung in Aussicht stellt und verharren am Ende des Stückes fest in ihrem leidenden Zustand. Marieluise Fleißer lässt dem Werk ein offenes Ende: Olga kehrt vermutlich zu ihrer Familie zurück, während Roelle in seinem religiösen Wahnsinn verloren bleibt.

Schlussbetrachtung

Fegefeuer in Ingolstadt, 1924 verfasst und 1926 uraufgeführt, ist das erste Theaterstück Marieluise Fleißers. Auf den ersten Blick liest es sich als schlichtes Pubertätsstück; bei näherer Betrachtung verhandelt es jedoch grundlegende Fragen von Sexualität, Autorität und sozialem Anpassungsdruck. Die vorliegende Arbeit ist von der These ausgegangen, dass Gewalt das Zentrum des Stücks bildet und dass Fleißer daran ihre Gesellschaftskritik entfaltet. Zwei Fragen haben die Untersuchung geleitet: Erstens, wie Fleißer diese Gewalt darstellt und wie sie ihre Kritik formuliert, ohne die Gewalt explizit oder spektakulär zu inszenieren; zweitens, in welchen Formen sich die Gewalt im Stück manifestiert. Die Analyse basiert auf der Fassung von 1926, die nur als Bühnenmanuskript vorliegt. Methodisch ist zu beachten, dass Galtung, Girard und Agamben jünger sind als das Stück. Sie dienen als Analyseinstrumente, die sichtbar machen, was Fleißers Text literarisch über die Jahre der Weimarer Republik ausdrückt.

Das erste Kapitel ist die Entstehung des Stücks durchgegangen und hat die Fassung von 1926 mit der Wuppertaler Neufassung von 1971 verglichen. Der Vergleich hat gezeigt, dass die Fassung von 1926 Spuren Brechts Eingriffe trägt, etwa fremde Regieanweisungen und die Streichung expressionistischer Passagen, und dass Fleißer das Stück später grundlegend überarbeitet hat: Sie gliederte die vier Akte in sechs Bilder um, verschob den Akzent vom Außergewöhnlichen zum Typischen und verschärfte die kollektive Gewalt, insbesondere in der Steinigungs- und der Wasserschaff-Szene. Die Fassung von 1926 bildet dennoch die Grundlage der Analyse, weil sie dem historischen Kontext, den Kapitel 2 rekonstruiert, näher steht als die Revision von 1971. Zudem hat das Kapitel die beiden Themen herausgearbeitet, die das Stück zugrunde liegen: Ingolstadt als Ort provinzieller Enge und die Religion als Mittel der Unterdrückung. In dieser Enge üben Kleinstadtmoral und eine leer gewordene Religion gemeinsam normierenden Druck aus, der das Leben der Jugendlichen bestimmt und beschränkt.

Das zweite Kapitel hat das Stück in seinen Entstehungskontext eingeordnet. Das Bayern der Jahre nach 1918 ist vom Trauma des Ersten Weltkriegs, von politischen Attentaten und Umstürzen und von einer nur scheinbaren Emanzipation der Frau geprägt. Die im Stück dargestellte Provinzgesellschaft spiegelt im Kleinen die Mechanismen von Verdächtigung, Verfolgung und Bestrafung, die das München dieser Jahre kennzeichnen. Der Widerspruch zwischen der Rhetorik weiblicher Emanzipation und ihrem tatsächlichen Ausbleiben erklärt, warum Olgas Emanzipationsversuch scheitern muss:

Die patriarchalen Ordnungen bleiben unangetastet. Auf die erste Frage lässt sich daher antworten: Fleißer formuliert ihre Kritik an der Gesellschaft durch eine Ästhetik der Distanz. Im Anschluss an die Neue Sachlichkeit verzichtet sie auf Kommentar, moralische Wertung und emphatische Teilnahme. Die Gewalt wird nicht künstlerisch überhöht, sondern in Sprache und Verhalten der Figuren übertragen. Diese verfügen kaum über eigene Ausdrucksmittel; was sie sagen, ist ihnen von Schule, Kirche und Familie vorgegeben. Die sprachliche Deformation ist daher Symptom einer Ordnung, die sich den Figuren eingeprägt hat und die sie im geliehenen Sprachmaterial selbst reproduzieren.

Auf die zweite Frage antwortet das dritte Kapitel: Die Gewalt tritt in drei Erscheinungsformen auf, die keine getrennten Kategorien bilden, sondern ineinandergreifen und sich wechselseitig verstärken. Die körperliche Gewalt passiert dort, wo den Figuren die Sprache fehlt. Sie wird zuerst in der Familie eingeübt und dann in der Provinzgesellschaft reproduziert. Sie trifft die schwächsten Glieder der Gesellschaft, zunächst den Hund, dann den entstellten Außenseiter Roelle, und dort, wo jede Gegenwehr fehlt, den eigenen Körper: Olgas Abtreibungs- und Suizidversuch werden zu Mitteln von Selbstzerstörung statt von Selbstbestimmung über den eigenen Körper. Die psychische Gewalt, also pathologische mütterliche Kontrolle, familiäre Leere, öffentliche Demütigung und eine entleerte Religion, geht der körperlichen voraus und legitimiert sie. Beide Formen setzen konkrete Täter voraus und lassen offen, woher diese ihre Selbstverständlichkeit beziehen. Hier setzt die kulturelle und strukturelle Gewalt an. Mit Galtung wird beschrieben, wie Familie und Kirche dieselbe Kontrolllogik verkörpern, ohne dass es einzelne Verantwortliche bräuchte. Die in Kapitel 2 herausgearbeitete nur scheinbare Emanzipation findet hier ihre dramatische Entsprechung: Olgas gescheiterte Emanzipation ist die geschlechtsspezifische Seite derselben Ordnung. Mit Girard wird der Sündenbockmechanismus sichtbar, mit Agamben die Stellung Olgas und Roelles als *homines sacri*. Die Gesellschaft bezieht ihren Zusammenhalt aus der Ausgrenzung ihrer Schwächsten, und die versuchte Solidarität der beiden Ausgegrenzten bleibt folgenlos. Damit verwischt auch die Grenze zwischen Tätern und Opfern: Wer Gewalt erleidet, gibt sie weiter, weil dies das einzige Mittel ist, wieder akzeptiert zu werden.

Die Fragen führen zum selben Ergebnis: Fleißers Gesellschaftskritik liegt in der Darstellung selbst. Weil das Stück die Gewalt in ihren unspektakulären, alltäglichen Formen zeigt und auf Kommentar verzichtet, treten die Widersprüche der Gesellschaft

von selbst hervor. Fleißer kommentiert ihre Zeit nicht, sie registriert sie wie ein Seismograph. So erscheinen die Kleinstadt und mit ihr die Weimarer Republik als ein Ort, an dem Gewalt nicht Ausnahme, sondern Regel ist.

Marieluise Fleißer zählt zu den bedeutendsten Stimmen des Theaters der Weimarer Republik, doch ihr Werk ist bis heute noch wenig erforscht, insbesondere außerhalb des deutschsprachigen Raums. Die Arbeit versteht sich daher als Beitrag zur besseren Kenntnis der Autorin und zur Verbreitung ihres Werks. Die Dynamiken, die das Stück offenlegt, nämlich die Ausgrenzung der Schwächsten, ein als Ordnung auftretender Konformismus und eine proklamierte, aber nicht verwirklichte Emanzipation, sind nicht allein Phänomene der Vergangenheit; die Wiederentdeckung des Stücks in den 1960er Jahren spricht dafür, dass es in späteren Zeiten weiterhin Resonanz findet. Grenzen und Ausblick ergeben sich aus der Textgrundlage: Da sich die Analyse auf die Fassung von 1926 beschränkt, bleibt zu prüfen, ob und wie sich die Ergebnisse an der Neufassung von 1971 bestätigen lassen. Deren Verschärfung der kollektiven Gewalt und zirkuläre Anlage suggerieren, dass sich die hier beschriebenen Mechanismen dort noch deutlicher zeigen könnte.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Werke von Marieluise Fleißer

A. Werkausgaben und Einzeltexte

Fleißer, Marieluise: *Fegfeuer in Ingolstadt*. Unverkäufliches Bühnenmanuskript. Berlin: Arcadia-Verlag 1926.

Fleißer, Marieluise: *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Günther Rühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972–1989:

- Bd. 1: *Dramen*. 1972.
- Bd. 2: *Romane, Erzählungen, Aufsätze*. 1972.
- Bd. 3: *Stücke, Aufsätze, Autobiographische Texte*. 1972.
- Bd. 4: *Aus dem Nachlaß*. 1989.

B. Briefe und Übersetzungen

Fleißer, Marieluise: *Briefwechsel 1925–1974*. Herausgegeben von Günther Rühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Scamardi, Teodoro (a cura di): Marieluise Fleißer: *Teatro*. Bari: B.A. Graphis 2002.

Weitere Primärtexte (theoretische Grundlagentexte)

Benjamin, Walter: *Per la critica della violenza. Testo tedesco a fronte*. Hrsg. von Massimiliano Tomba. Roma: Edizioni Alegre 2010.

Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2009.

Girard, René: *Il capro espiatorio*. Milano: Adelphi 2020.

Girard, René: *Le Bouc émissaire*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle 1982.

Sekundärliteratur

Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi 1995.

Becker, Sabina: *Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918–1933*. Darmstadt: wbg Academic 2018.

Bertschik, Julia: Art. *Das Tage-Buch*. In: *LitKult. Literarische Moderne und Reformkultur in Deutschland 1880–1930*. Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. Online in Internet: <https://litkult1920er.aau.at/themenfelder/das-tage-buch/> (abgerufen am: 12.05.2026).

Betz, Andreas: *Aus dem Unheimlichen kommt unsere Präzision. Protasius und Gervasius bei Marieluise Fleißer und bei Aurelius Augustinus*. In: Schriftenreihe der Marieluise-Fleißer-Gesellschaft e.V., hrsg. von der Marieluise-Fleißer-Gesellschaft e.V. Ingolstadt, Heft 8 (2011), S. 5–38.

Brockmann, Stephen: *Brecht und die deutsche Nation*. In: Antonia Opitz / Roland Opitz (Hrsg.): *Dichter in den Brüchen der Zeit*. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen 2005, S. 149–162.

Buglioni, Chiara Maria: *Zum Überarbeitungsprozess von Marieluise Fleißers ‚Fegefeuer in Ingolstadt‘*. In: *Focus on German Studies* 20 (2013), S. 45–67.

Fossaluzza, Cristina / Panizzo, Paolo: *Ausnahmezustand und Literatur. Verschränkungen von Ästhetik, Politik und Leben in und zwischen den Weltkriegen*. In: Dies. (Hrsg.): *Literatur des Ausnahmezustands (1914–1945)*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 11–25.

Galtung, Johan: *Cultural Violence*, in: *Journal of Peace Research*, 27 (1990), H. 3, S. 291–305.

Galtung, Johan: *Violence, Peace, and Peace Research*, in: *Journal of Peace Research*, 6 (1969), H. 3, S. 167–191.

Gerlach, Hannah: *Leistungsbezüge. Kunst und Körperbeherrschung bei Marieluise Fleißer*. In: Dies.: *Dichter/Frauen. Revisionen eines Produktionsmodells bei Marieluise Fleißer, Inge Müller und Friederike Mayröcker*. Bielefeld: transcript 2024 (GenderCodes – Transkriptionen zwischen Wissen und Geschlecht, Bd. 22), S. 45–144.

Gheri, Paola: ‚Die Fröste der Freiheit‘. Mela Hartwig, Marieluise Fleißer e il lato oscuro dell’emancipazione. In: Testi e linguaggi 16 (2022), S. 27–42.

Göttel, Sabine: *Leben und Werk Marieluise Fleißers*. [Vortrag]. In: Marieluise-Fleißer-Gesellschaft Ingolstadt e.V. (Hrsg.): Fleißer-Blätter. Heft 15, Ingolstadt 2024, S. 54–73.

Häntzschel, Hiltrud: *Marieluise Fleißer. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 2007.

Hartenstein, Elfi / Hülsenbeck, Annette: *Marieluise Fleißer. Leben im Spagat*. Berlin: edition ebersbach 2001.

Hasler Roumois, Ursula: *Dramatischer Dialog und Alltagsdialog im wissenschaftlichen Vergleich*. Bern u.a.: Peter Lang 1982 (Deutsche Universitätsindizes, Bd. 17).

Heinsohn, Kirsten: *Il dibattito sulla parità di diritti delle donne nella Repubblica di Weimar*. In: Christoph Cornelissen / Gabriele D’Ottavio (Hrsg.): *La Repubblica di Weimar: Democrazia e Modernità*. Bologna: Il Mulino 2021, S. 191–205.

Hirigoyen, Marie-France: *Molestie morali. La violenza perversa nella famiglia e nel lavoro*. Torino: Einaudi 2000.

Hofmann, Ulrike Claudia: *Fememorde*, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, 15.05.2006, URL: <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Fememorde> (abgerufen am: 09.09.2026).

Hofmann, Ulrike Claudia: *Politische Morde (Weimarer Republik)*, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, 11.05.2006, URL: [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Politische_Morde_\(Weimarer_Republik\)](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Politische_Morde_(Weimarer_Republik)) (abgerufen am: 09.09.2026).

Klimroth, Susanne: *Abbruch und Überarbeitung. Marieluise Fleißers Abtreibungsdrama ‚Fegefeuer in Ingolstadt‘ im Vergleich der Fassungen (1926/1971)*. In: Veronika Hofeneder / Carolin Slickers (Hrsg.): *Literatur und Abtreibung. Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Berlin: Frank & Timme 2023 (Literaturwissenschaft, Bd. 91), S. 113–132.

Körner, Hans-Michael: Art. *Seeler, Moriz*. In: Neue Deutsche Biographie (NDB). Bd. 24. Berlin: Duncker & Humblot 2010, S. 120–121. Online-Version: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd117444480.html#ndbcontent> (abgerufen am: 12.05.2026).

Kraft, Helga W.: [Rezension zu:] Hiltrud Häntzschel: *Marieluise Fleißer. Eine Biographie*. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge, 18 (2008), H. 2, S. 409–411.

Luther, Martin: *Der Kleine Katechismus: Die Zehn Gebote*. In: Concordia Publishing House Web-Catechism. Online in Internet: <https://catechism.cph.org/de/die-zehn-gebote.html> (abgerufen am: 05.06.2026).

McGowan, Moray: *Marieluise Fleißer* (= Autorenbücher, Beck'sche Reihe; Bd. 601). München: C.H. Beck 1987.

Mieth, Annemarie: *Zum Umgang mit einem Stück voller Frust, Gewalt und ‚gestelzter Sätze‘: „Fegefeuer in Ingolstadt“ von Marieluise Fleißer (1924/1926)*. In: Antonia Opitz / Roland Opitz (Hrsg.): *Dichter in den Brüchen der Zeit*. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen 2005, S. 291–301.

Müller-Schöll, Nikolaus: *Vom Drama zum Skript*. In: Francesco Fiorentino / Milena Massalongo (Hrsg.): *Theaterbegriffe* (= Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik 8 [2022]), S. 37–55.

Programmheft zu: Fleißer, Marieluise: *Fegefeuer in Ingolstadt*. In einer Fassung von Schirin Khodadadian und Daniel Theuring. Mit einem Prolog aus der Erzählung „Die Dreizehnjährigen“ von Marieluise Fleißer. Stadttheater Ingolstadt, Ingolstadt 2022.

Rossi, Christina (Hrsg.): *Marieluise Fleißer. Eigenständiges und Widerständiges im Schreiben*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2025.

Rühle, Günther (Hrsg.): *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (Suhrkamp Taschenbuch, st 116).

Sabrow, Martin (Hrsg.): *Gewalt gegen Weimar. Zerreißproben der frühen Republik 1918–1923*. Göttingen: Wallstein Verlag 2023.

Schöblier, Franziska: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. 3. Aufl. Stuttgart: UTB 2011.

Schuhmann, Klaus: *Schwerter-Zeiten in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. In: Antonia Opitz / Roland Opitz (Hrsg.): *Dichter in den Brüchen der Zeit*. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen 2005, S. 51–72.

Schulze, Hagen: *La repubblica di Weimar. La Germania dal 1917 al 1933*. Bologna: Il Mulino 1987.

Secker, Ruth: *Gewalt im dramatischen Werk Marieluise Fleißers*. Unveröffentlichte Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt der Sekundarstufe II, Universität Bonn, Bonn 1986.

Streitler-Kastberger, Nicole: *Horváths Sprache*. In: Markus Joch (Hrsg.): *Horváth-Handbuch*. Berlin / Boston: De Gruyter 2023, S. 246–249.

Tax, Sissi: *Marieluise Fleißer. schreiben, überleben. ein biographischer versuch*. Frankfurt am Main / Basel: Stroemfeld / Roter Stern 1984.

TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Heft 64: *Marieluise Fleißer*. Neufassung. Herausgegeben von Claudia Stockinger und Steffen Martus. München: edition text + kritik 2025.

Urban, Vera Maria: *Dramatisches Ingolstadt. Fiktionalisierte (An)Ordnungen in Marieluise Fleißers Dramen „Fegefeuer in Ingolstadt“ und „Pioniere in Ingolstadt“*. Masterarbeit (unv.), Universität Wien, Wien 2012.

Weitz, Eric D.: *La Germania di Weimar. Utopia e tragedia*. Nuova ediz. ampliata. Torino: Einaudi 2019 (Piccola Biblioteca Einaudi).

Webseiten

Marieluise-Fleißer-Gesellschaft Ingolstadt e.V. [Webauftritt]: Informationen zu Leben, Werk und Forschung von Marieluise Fleißer. Online in Internet: <http://www.fleisser.de> (abgerufen am: 09.06.2026).

NS-Dokumentationszentrum München (Hrsg.): *Fememorde in der Weimarer Republik*, in: *Digitales Lexikon des NS-Dokumentationszentrums München*, URL: <https://www.nsdoku.de/lexikon/artikel/fememorde-in-der-weimarer-republik-215> (abgerufen am: 09.09.2026).