Zwischen Subsumtion und Personalisierung: Skandal um die Berliner Uraufführung von Marieluise Fleißers *Pioniere in Ingolstadt*

Lara Wenzel

The article examines the 1929 theatrical scandal surrounding Marieluise Fleißer's *Pioniere in Ingolstadt* directed by Jacob Geis and Bertolt Brecht as an example of politicised cultural conflict in the late Weimar Republic. Drawing on Dirk Käsler's definition of the political scandal as a dramatised and mediated public offense, the study traces how right-wing and conservative critics instrumentalised Fleißer's play to attack progressive aesthetics and gender transgressions, while leftist intellectuals – most notably Walter Benjamin – failed to defend her. Benjamin's critical response to Hans Kafka's review in the magazine *Literarische Welt*, though pioneering in its defence of Brecht's epic theatre, reproduces the gendered exclusions of the bourgeois public sphere. By reconstructing the debates around the play's production, reception and censorship the analysis reveals how misogyny, militarism and ideological polarisation shaped the cultural politics of the period, ultimately silencing Fleißer and subsuming her authorship under Brecht's authority.

„Ein politischer Skandal" lässt sich nach dem Soziologen Dirk Käsler als „komplexes soziales Ereignis, bei dem ein sozial signifikantes, kontextual gebundenes, öffentlich-politisches ‚Ärgernis' in personalisierter und dramatisierter Form (re)präsentiert und medial verbreitet wird"[1], fassen. In der Weimarer Republik waren es besonders Theateraufführungen, die, bereits ihre eigenen dramaturgischen Zuspitzungen und Rollenverteilungen mitbringend, zum ‚öffentlich-politischen Ärgernis' avancierten.[2] Obwohl schon

1 Dirk Käsler: „Der Skandal als politisches Theater", in: *Der politische Skandal. Zur symbolischen und dramaturgischen Qualität von Politik*, hg. v. ders., Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991, 9-68, hier 13. https://doi.org/10.1007/978-3-322-92486-5_1

2 Vgl. Martin Georg Kraus: *Literaturskandale in der Weimarer Republik*, Bamberg: University of Bamberg Press, 2021. https://doi.org/10.20378/irb-49892

Lara Wenzel: „Zwischen Subsumtion und Personalisierung: Skandal um die Berliner Uraufführung von Marieluise Fleißers *Pioniere in Ingolstadt*", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 383–390. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26487 (CC BY-SA 4.0)

damals die Krise des Theaters ausgerufen wurde,[3] standen Theater und Literatur in der politischen Schusslinie, „weil sie wieder eine geistige Macht geworden sind“ [4], stellte der Theaterkritiker Herbert Ihering 1929 fest.

Welche Rollenverteilungen dabei vorgenommen wurden und wer sich überhaupt zu Wort melden konnte, war durch Zuschreibungen und Ausschlüsse gekennzeichnet, die zum Ende der Weimarer Republik von einer rechts-konservativen Kulturpolitik geprägt waren.[5] Im Schreiben über Theaterskandale verdichtete sich der Versuch von rechten und konservativen Autoren, progressive Inhalte zu personalisieren und als unmoralisch oder undeutsch zu verdammen. Einer dieser Skandale, der sich von der Berliner Theaterszene über die Feuilletons bis ins beschauliche Ingolstadt ausbreitete, verdient besondere Aufmerksamkeit, denn an ihm werden nicht nur rechte Versuche deutlich, ein ‚öffentlich-politisches Ärgernis‘ zu inszenieren, sondern auch die lückenhaften Strategien, die dem entgegengesetzt wurden. Im Zentrum der Aufregung stand die Dramatikerin Marieluise Fleißer (1901–1974) und die zweite Fassung ihres Textes *Pioniere in Ingolstadt* von 1929. Inszeniert von Jacob Geis (1890–1972) und Bertolt Brecht (1898–1956) im Theater am Schiffbauerdamm feierte am 30. März 1929 eine Theaterproduktion Premiere, die sowohl Pazifisten als auch Militaristen empörte. Während sich Rezensenten und die Ingolstädter:innen an der Frau abarbeiten, die es gewagt hatte, über die männliche Welt der Armee und Kleinstadtträume zu schreiben, sprang ihr auch Walter Benjamin (1892–1940),[6] ein Verteidiger Brechts und des epischen Theaters, nicht zur Seite. Ihr Name war in aller Munde, aber ihre Stimme war in dieser öffentlichen – aber nicht offenen – Debatte nicht zu vernehmen.

Entlang dieser Skandalproduktion entfalten sich verschiedene Ebenen der Inszenierung des öffentlichen Skandals im Kontext politisch-ästhetischer Auseinandersetzungen, die sich in der Weimarer Republik als Theaterkampf auf den Bühnen und in den Feuilletons zuspitzte. In einem ersten Schritt rekonstruiere ich die Vorgänge während der Proben und Aufführung, die in heftigen Äußerungen in der Presse mündeten. Davon ausgehend analysiere ich eine Replik Benjamins. Dieser erhob Einspruch gegen einen Feuilletonkollegen, der die Aufführung verriss, und nahm so zum ersten Mal

3 Über diese Geste macht sich Herbert Ihering 1930 in folgendem Artikel lustig: Herbert Ihering: „Für das Theater (1930)“, in: *Herbert Ihering. Umschlagplätze der Kritik*, hg. v. Corinna Kirschstein/Sebastian Göschel/Fee Isabelle Lingnau, Berlin: Vorwerk 8, 2010, 38–45, hier 38.

4 Herbert Ihering: „Die neue Zensur“, in: *Die neue Bücherschau*, 7 (1929), 3, 121–122.

5 Im Parlament wurde von einer breiten rechten Koalition eine antisemitische und anti-marxistische Kulturpolitik verfolgt, die zu einer imaginierten deutschen Kultur zurückkehren wollte. Dort richteten sich Ende der 1920er Jahre mehrere Anträge „vom Zentrum über die DVP, die Wirtschaftspartei, die DNVP bis hin zur Deutschen Fraktion […] gegen ‚Erscheinungen‘ im Theater und in Zeitschriften“, die sie als ‚un-deutsch‘ und ‚Verjudung‘ wahrnahmen. Jörg Osterloh: „Ausschaltung der Juden und des jüdischen Geistes“. Nationalsozialistische Kulturpolitik 1920–1945, Frankfurt/M.: Campus, 2020, 194.

6 An anderer Stelle nahm Benjamin durchaus Partei für Fleißers Novellen: Walter Benjamin: „Echt Ingolstädter Novellen“, in: *Kritiken und Rezensionen: Gesammelte Schriften III*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006, 189–191.

öffentlich Partei für Brecht und sein episches Theater. In der dialogischen Form seiner Kritik reinszeniert er eine vermeintlich vernunftgeleitete bürgerliche Debatte, um sie zu kritisieren. Sein kritischer Anspruch muss sich jedoch auch an der Frage messen lassen, die Nancy Fraser in einem Essay an Jürgen Habermas und seine Theorie der Öffentlichkeit richtete: „In welcher Weise wird in dieser Kritischen Theorie die Basis männlicher Dominanz und weiblicher Unterordnung in der modernen Gesellschaft aufgeklärt oder mystifiziert?“[7] Denn Fleißer bleibt auffällig abwesend in Benjamins Solidaritätsbekundung. Ihr Ausschluss aus der patriarchal-strukturierten Inszenierung des Öffentlichen weist auf die Subsumtion ihrer intellektuellen Arbeit unter die Marke Brecht und die gemeinsame politische Sache hin. So wird sie weder von rechts noch von links als eigenständige Akteurin wahrgenommen.

Theaterskandal am Theater am Schiffbauerdamm

Nach *Fegefeuer in Ingolstadt* von 1926 stellte *Pioniere in Ingolstadt* das zweite Stück von Marieluise Fleißer dar, das im provinziellen Kosmos der Stadt angesiedelt war und auf Anregung Brechts entstand. Die Autorin beschrieb in ihrem Stück, wie Pioniere in der bayerischen Stadt eine Brücke bauen. Aus diesem Szenario entspann sie ein Gesellschaftspanorama über die Zurichtung im Militär und die vergeschlechtlichte Ausbeutung der Frauen in Ingolstadt. Brecht nannte die Inszenierung auch Jahre später als Paradebeispiel seines in den 1920er Jahren entwickelten Epischen Theaters.[8] In den nach dem Montage-Prinzip angeordneten Szenen wird die Disziplinierung und Austauschbarkeit der Soldaten deutlich, die nach Ingolstadt gekommen waren, um ohne Bezahlung ihr Werk zu verrichten. Die Gewalt, die sie vom Feldwebel erfuhren, geben sie an die Zivilisten weiter und begegnen ihnen mit Rache-Aktionen. Auslöser der Feindseligkeit ist die Eifersucht der männlichen Einwohner Ingolstadts auf die Soldaten, weil diese Verabredungen mit den Frauen des Ortes hatten. Diese Verbindungen waren jedoch keine glücklichen und beim Abzug des Korps bleibt das schwangere und desillusionierte Dienstmädchen Berta allein zurück.

Nachdem die Uraufführung in Dresden 1928 ruhig verlaufen war, spitzte Brecht bei der zweiten Premiere im Theater am Schiffbauerdamm bewusst Szenen zu und forderte von Fleißer entsprechende kurzfristige Bearbeitungen:

7 Original: „In what proportions and in what respects does Habermas's critical theory clarify and/or mystify the bases of male dominance and female subordination in modern societies?“ Nancy Fraser: „What's Critical about Critical Theory?“, in: *Feminists Read Habermas: Gendering the Subject of Discourse*, hg. v. Johanna Meehan, New York/London: Routledge, 2013, 21–55, hier 22, Übers. L.W. https://doi.org/10.4324/9780203094006

8 Vgl. Moray McGowan: *Marieluise Fleißer*, München: Beck, 1987, 51.

> [E]in Gespräch auf dem Friedhof über Geschlechtskrankheiten fand nun direkt zwischen den Grabsteinen statt. Die Entjungferung Bertas wurde aus dem dezentralen Hintergrund in eine rhythmisch wackelnde Kiste mitten auf der Bühne verlegt. Brecht forderte von Fleißer bis zum Tag der Premiere Umarbeitungen und neuen Dialog, etwa ein Gespräch unter Gymnasiasten über die weibliche Anatomie.[9]

Brecht übte in dieser Zeit großen Druck auf Fleißer aus, auf den sie in ihrer autofiktionalen Erzählung *Avantgarde* von 1963 zurückblickte: „Der Dichter verlangte Änderungen an dem Stück, die Proben liefen. Die setzten ihr nach auf dem Fuß, wo es ihr doch nur langsam geriet, schnell überhaupt nicht geriet. Da war das alte Leid, das Stück gab ihr nichts her."[10] Aber die Provokation erfüllte seinen Zweck: Die „Gleichsetzung von Militarismus und deutscher Kultur, die frauenfeindliche Doppelmoral dieser Werte und der provinzielle Heimatstolz"[11], verletzten das bürgerliche Gemüt; Brecht erhielt seinen Skandal und Fleißer musste die Folgen tragen. Nur wenige Tage zuvor war Bertolt Brechts Inszenierung von Peter Martin Lampels (1894–1965) *Giftgas über Berlin*, das am 5. März 1929 am Theater am Schiffbauerdamm uraufgeführt wurde, verboten worden. Jetzt stand abermals die Drohung von Berlins Vize-Polizeipräsident im Raum, die *Pioniere* auf Grundlage des Allgemeinen Landrechts und des Schund- und Schmutzgesetz zu zensieren.[12] Um das zu verhindern, strich man vorbeugend die provozierendsten Szenen, woraufhin es noch 42-mal gespielt werden konnte.

Während man die Premiere auch in der *Roten Fahne,* dem Zentralorgan der Kommunistischen Partei*,* als „ein paar brombeerbillige antimilitaristische Happenpappen"[13] abtat, erfuhr die Aufführung den größten Backlash von rechts aus dem gegenteiligen Grund. Fleißers Angriff auf die männliche Welt des Militärs wurde mit Misogynie beantwortet. So hieß es bei Paul Fechter (1880–1958): „Fleißer habe nicht nur ‚den üblichen ohnmächtigen Haß der Schwachen auf dieses Reich der Kraft', auf ‚die Welt des Militärs', sondern diese sei ‚eine Welt für Männer, gestaltbar nur durch Männer – einer Frau unzugänglich, eben weil es die Welt ohne Weiblichkeit ist.'"[14] Richard Biedrzynski (1901–1969) nannte es in der *Deutschen Zeitung*

9 McGowan, *Marieluise Fleißer*, 53.

10 Marieluise Fleißer: „Avantgarde", in: *Gesammelte Werke III*, hg. v. Günther Rühle, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983, 117–168, hier 151.

11 McGowan, *Marieluise Fleißer*, 53.

12 Gegen diese „Kryptozensur" sprach sich unter anderem Kritiker Alfred Kerr (1867–1948) aus: Alfred Kerr: „Pioniere in Ingolstadt", in: *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, hg. v. Günther Rühle, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973, 68-73, hier 71. Vgl. dazu auch Barbara Stritzke: *Marieluise Fleißer „Pioniere in Ingolstadt"*, Frankfurt/M./Berlin: Peter Lang, 1982, 47.

13 Zit. nach: Michael Töteberg/Wend Kässens: „‚...fast schon ein Auftrag von Brecht'. Marieluise Fleißers Drama *Pioniere in Ingolstadt*", in: *Brecht Jahrbuch 1976*, hg. v. John Fuegi/Reinhold Grimm/Jost Hermand, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, 101–119, hier 107.

14 Paul Fechter: „‚Pioniere in Ingolstadt'", in: Rühle (Hg.), *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, 80–83, hier 81.

ein „Dreckdrama“ aus dem „dicksten sexuellen Ur- und Affenwald“ und drohte der Inszenierung und vor allem Fleißer an, die er „eine schlimmere Josephine Baker der weißen Rasse“[15] nannte, dass das Militär getragen vom Volkszorn solche Stoffe bald unterbinden würde. Die NSDAP-Presse sah darin ein Beispiel „jüdischer Geilheit“[16] in der Großstadt. Damit wandten sie sich auch gegen den jüdischen Leiter des Theaters, Ernst Josef Aufricht (1898–1971) und den Marxisten Brecht. Was Fleißer anprangerte, nämlich die rücksichtslose Sexualität der Soldaten, wurde auf sie zurück projiziert und mit der rassistischen Vorstellung einer vormodernen und entgrenzten Sexualität verbunden. Frauen, rassifizierte Personen und Juden wurden in der Debatte zum Sündenbock, der das Bild des Militärs als Ort ohne Begehren verderbe.

Darüber hinaus wehrten sich auch die *Ingolstädter Zeitung* und das *Ingolstädter Tageblatt* gegen das Bild der bayerischen Provinzstadt und unterstellten dem Berliner Theater und Feuilleton Dekadenz.[17] Sogar eine Protestnote des Oberbürgermeisters folgte, die er an das Innenministerium, das Berliner Polizeipräsidium und die Presse sandte,[18] woraufhin Fleißer erfolgreich Schadensersatz aufgrund von Diffamierung von ihm forderte.[19] Die Inszenierung hatte den Heimatstolz und Militarismus im Zentrum des rechtskonservativen Selbstverständnisses getroffen. Die Folgen trug besonders die Autorin. Sie wurde von den Ingolstädtern geschmäht und erlebte im Nationalsozialismus Repressionen. Brecht half ihr nach der Premiere nicht, was Fleißers Isolierung nur verstärkte. Eigenständig anknüpfen an die *Pioniere in Ingolstadt* konnte sie erst, als sie auf Bitte Helene Weigels (1900–1971), die das Stück im Berliner Ensemble aufführen wollte, zwischen 1967 und 1968 eine Neufassung unter eigenen Bedingungen erarbeitete.

Nach der erfolgreichen Intervention in die bürgerliche Gesellschaft war das gemeinsame Schaffen von Fleißer und Brecht für letzteren abgeschlossen. Die Autorin, die zur Zielscheibe misogyner Angriffe wurde, kämpfte für sich allein und erfuhr keine Solidarität oder Hilfe von ihm. Besonders zynisch erscheint dieses einseitige Verhältnis, wenn man den Inhalt des Stücks betrachtet. Während die Pioniere vermeintlich kostenlos eine Brücke für die Stadt bauen, zahlen die Frauen den Preis. Wie Objekte werden sie angeeignet und herumgereicht. Die Soldaten, die sich selbst als austauschbar und

15 Richard Biedrzynski: „Eine Frau ausgepfiffen! Der Skandal im Theater am Schiffbauerdamm“, in: Rühle (Hg.), *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, 83–85, hier 83–84.

16 Be.: „Ingolstadt wird in ganz Deutschland berühmt!", in: Rühle (Hg.), *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, 106–109, hier 106.

17 Vgl. o.V.: „Pioniere in Ingolstadt", in: Rühle (Hg.), *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, 112–113.; o.V.: Die Diskussion im Stadtrat von Ingolstadt über ‚Pioniere in Ingolstadt'", in: Rühle (Hg.), *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, 113–117.

18 Vgl. o.V.: „Protest aus Ingolstadt", in: Rühle (Hg.), *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleisser*, 113.

19 Vgl. o.V.: „Was darf ein Schriftsteller. Was darf man gegen ihn sagen? Aus den Prozessakten: Fleißer gegen Gruber", in: Rühle (Hg.), *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, 117–119.

gefügig erleben, blicken so auch auf die Frauenkörper, von denen sie sexuelle Verfügbarkeit erwarten.

Benjamins Replik und die Gewalt der Vernunft

Walter Benjamin, der Ende der 1920er Jahre einige Theaterkritiken verfasste,[20] verfolgte die öffentliche Verurteilung des Theaterabends kritisch und intervenierte mit einem eigenen Text in die Debatte, der am 10. Mai 1929 als Zuschrift in der *Literarischen Welt* unter dem Titel „Nochmals: Die vielen Soldaten“[21] erschien. Dabei nahm er Partei für die Theaterpraxis Brechts und formulierte eine eigene linke Haltung zur Remilitarisierung der Gesellschaft. Vom Hass gegen die Autorin schreibt er jedoch nicht. Die Inszenierung einer öffentlichen Debatte, die er in seiner Kritik vollzieht, verteidigt die Inszenierung als Symbol einer gemeinsamen politischen Anstrengung. Wie diese dritte Sache im Theater und der öffentlichen Diskussion produziert wurde und wer dabei auf der Strecke blieb, tritt in den Hintergrund.

Benjamins erste Solidaritätsbekundung mit dem Epischen Theater reagierte auf den Text *Infanteristen und Pioniere. Zu zwei Berliner Premieren. „Rivalen“ deutsch von Zuckmayer, „Pioniere in Ingolstadt“ von M. L. Fleißer* des Theaterkritikers Hans Kafka (1902-1974) vom 12. April 1929,[22] der *Pioniere in Ingolstadt* aus pazifistischer Perspektive in der *Literarischen Welt* kritisiert hatte. Weil es sich bei dem Text um eine Replik[23] handelte, wird Benjamins Technik der Collage, durch die die (Re)Inszenierung einer öffentlichen Debatte zu seinen Gunsten erfolgte, besonders deutlich. Während Kevin Drews argumentiert, dass seine „konfrontativ angelegte Dramaturgie der Rezension“[24], die aus der Gegenüberstellung verschiedener Positionen besteht, den Eindruck erwecke, Benjamin ziehe sich von inhaltlichen Aussagen zurück, ist doch das Gegenteil zu betonen. Durch die Inszenierungspraxis entlarvt und kritisiert er die Mechanismen der öffentlichen Meinung, in der

20 Die Theaterkritiken Benjamins sind nicht als eigener Korpus innerhalb der Kritischen Gesamtausgabe zusammengefasst. Ein Großteil und auch der hier besprochene Text findet sich in Band 14, T*exte über Städte, Berichte, Feuilleton*s, hg. v. Bernhard Veitenheimer, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2021.

21 Walter Benjamin: „Nochmals: Die vielen Soldaten“, in: *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Texte über Städte, Berichte, Feuilleton*s 14.1, hg. v. Bernhard Veitenheimer, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2021, 209–211.

22 Hans Kafka: „Infanteristen und Pioniere. Zu zwei Berliner Premieren. ‚Rivalen‘ deutsch von Zuckmayer, ‚Pioniere in Ingolstadt‘ von M. L. Fleißer“, in: *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Texte über Städte, Berichte, Feuilleton*s 14.2, hg. v. Bernhard Veitenheimer, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2021, 1011–1014.

23 Auf Benjamins Replik folgte eine weitere von Hans Kafka am 31. 05.1929, die das Streitgespräch in der *Literarischen Welt* fortsetzte. Hans Kafka: „Plus und Minus/ Bilanz und Vorschau“, in: Veitenheimer (Hg.), *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Texte über Städte, Berichte, Feuilleton*s 14.2, 1014–1016.

24 Kevin Drews: „Benjamins zeitdiagnostische Rezensionstätigkeit zwischen Text und Kontexten. Exemplarische Analysen eines Spannungsverhältnisses“, in: *Monatshefte*, 115 (2023), 2, 204–222, hier 213. https://doi.org/10.3368/m.115.2.204

sich ein vermeintlicher Wahrheitsanspruch mit einem „im Kern fragwürdigen Ansehen bei der Menge“[25] verbindet. Einwürfe seiner Kolleg:innen sind für Benjamin ein viel genutztes Mittel, um die ideologischen Urteile der Anderen zu kritisieren und eigene Argumente vorzulegen. In seiner ideologiekritischen Rezensionspraxis vernachlässigt er jedoch die vergeschlechtlichten Produktionsbedingungen des öffentlichen Skandals und seiner Rollenverteilungen, wie sich in dem Ausschluss Fleißers aus seinem Text zeigt.

Benjamins Hauptkritikpunkt an Kafka stellt die bürgerlich pazifistische Forderung dar, dass man sich vom Militarismus reinigen könne, indem man ihn nicht mehr auf die Bühne brächte. Dagegen hält der Kulturkritiker, dass die Antwort auf die Gewalt des Militärs nicht die vernünftige, gewaltfreie Einrichtung des Lebens auf der Bühne sein könne. Auch die Vernunft sei eben nicht frei von Gewalt:

> Nicht zu erziehen, sondern zu herrschen ist die erste Aufgabe der Vernunft, und diese Herrschaft wird ihre Quellen der Gewalt als solche zu verschütten nicht nur nicht verbieten, sondern sie verpflichten, an Wendepunkten sie für ihre Zwecke aufzurufen.[26]

Benjamin verbietet sich, der Arbeiterklasse eine gewaltbefreite Vernunft als Gouvernante vorzusetzen, wie er es bei Kafka vermutet: Sie dient dazu, das gesellschaftliche Unterdrückungsverhältnis aufrechtzuerhalten und Gewalt zur Rechtserhaltung einzusetzen. Dagegen wendet sich Benjamin, um zu zeigen, wie die von Vernunftsargumenten durchzogene öffentliche Debatte den gesellschaftlichen Status quo erhält. Er solidarisiert sich mit der Idee des epischen Theaters – der Überwindung eines starren Theaterapparats und dem Ende der kapitalistischen Gesellschaft – und appelliert an die männlichen Kräfte der Soldaten, die „nur im rechten Sinne, müssen eingesetzt werden“[27].

Während Benjamin das Wort für den Aufstand des (männlichen) Proletariats gegen die bürgerliche Vernunft ergreift, erwähnt er nicht, gegen wen sich die züchtigende Gewalt der Vernunft in der öffentlichen Debatte wandte. Seine (Re)Inszenierung der bürgerlichen Debatte bleibt selektiv. Er fordert zwar die Ausbeutung der lohnabhängigen Arbeiter:innen als Gewalt anzuerkennen, gegen die sich diese legitimerweise gewaltsam wenden können. Die Aneignung von unbezahlten Sorgetätigkeiten, wie sie sowohl im Drama verhandelt wird, aber auch in der Unterordnung und misogynen Gewalt gegenüber Fleißer auftaucht, bleibt als Reproduktionsgrundlage der Gesellschaft abermals unsichtbar.

25 Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990, 162.

26 Benjamin, „Nochmals: Die vielen Soldaten“, 211.

27 Benjamin, „Nochmals: Die vielen Soldaten“, 211.

Die Autorin Marieluise Fleißer wurde von rechten und konservativen gestraft, weil sie es als Frau nicht nur gewagt hatte, sich zu äußern, sondern auch noch den patriarchalen Militarismus und seine misogynen Folgen aufzuzeigen. „*Holdem Frauenmund entschlüpfen hier roheste erotische Gemeinheiten!*“[28], erinnerte sich Dr. S. noch 1933 im *Völkischen Beobachter.* Mit den misogynen, rassistischen und primitivistischen Zuschreibungen sollte ihr „Frauenmund“ als Ort markiert werden, von dem von vornherein keine vernünftige Kritik zu erwarten sei, um diese unschädlich zu machen. Dem Verständnis, dass im Theater die Dominanz des Texts gelte, folgend, wird ihr von konservativer Seite die Hauptverantwortung für die „Gemeinheiten“ der Inszenierung zugeschrieben – auch wenn das nicht Brechts Arbeitsweise entsprach. Was sich bei den Rechten als offener Frauenhass äußerte, drückte sich auf linker Seite als Aneignung und Unterordnung der Arbeit von Frauen unter die Ideale des epischen Theaters und die Marke Brecht aus. Auch hier wurde Fleißer nicht als eigenständige Akteurin und konsensfähig anerkannt, was sie konstitutiv von der Teilhabe an der öffentlichen Sphäre ausschloss.[29] Ihre intellektuelle Arbeit wurde als unbezahlte Sorgetätigkeit in der Beziehung zu Brecht zwischen „Mitarbeiterin oder Geliebte[r]“[30] angeeignet. In der öffentlichen – aber nicht offenen – Debatte um die Berliner Uraufführung von *Pioniere in Ingolstadt* sind die Rollen festgelegt. Zwischen der Subsumtion unter die Methode Brechts und der personalisierten Abarbeitung an ihr als schreibender Frau bleibt Fleißer auf der Strecke.

28 Dr. S.: „Die Bilanz eines Jahrzehnts: Kulturpolitisches Schreckens-Kabinett, *Völkischer Beobachter*, 12. Februar 1933“, in: Rühle (Hg.), *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, 187–193, hier 192.

29 Vgl. Fraser, „What’s Critical about Critical Theory?“, 32.

30 John Fuegi: *Brecht & Co*, Berlin: Ullstein, 1997, 239.