

Jürgen Hillesheim

Von Illusionen und Ehebetten  
Brechts Einakter »Die Hochzeit« und  
Mozarts »Die Hochzeit des Figaro«

Der Bräutigam zimmert sich, ein zweiter Leo Tolstoi, das Mobiliar der Ausstattung mit eigener Säge und eigenem Leim. Aber dieser Eigenbau der Möbel, vom Tisch der Hochzeitsgäste bis zu dem Bett des Ehepaars – er bricht zusammen. Bricht zusammen wie diese ganze Ehe einst zusammenbrechen wird [...]. Der lustige Brecht hat sicher keine kummervollen Nächte über dem Manuskript von dieser Hochzeit zugebracht. Es fehlt hier nicht an Talent, es fehlt an Arbeit und Verdichtung,

schreibt Bernhard Diebold aus Anlaß der Uraufführung von Brechts »Die Hochzeit« am 13. Dezember 1926 in der »Frankfurter Zeitung«.<sup>1</sup> Und er hat Recht: Mit Gewißheit hat Brecht in die »Hochzeit«, wie auch in die anderen vier Einakter, die im Herbst 1919 entstanden, nicht viel Zeit und Mühe investiert. Es sind rasch auf's Papier geworfene kleine Stücke, nicht zuletzt beeinflusst durch Werke Frank Wedekinds und Karl Valentins. Letzteren lernte Brecht zwar erst 1920 persönlich kennen, seine Stücke gehörten jedoch schon seit längerem zu seiner Lektüre. Schwänke, die amüsieren sollten, sind die Einakter; gleichzeitig erheben sie jedoch auch den Anspruch, bürgerliche Wertevorstellungen als doppelamoralisch zu entlarven, *ad absurdum* zu führen. Dies gelingt am ehesten noch in der »Hochzeit«; trotz einer Reihe guter Einfälle mangelt es ansonsten vor allem an Subtilität, und es begegnet dem Leser in der Tat allerhand unausgeführt »Verdichtungswürdiges«, um mit Diebold zu sprechen.

Dies mag vor allem daran liegen, daß sich Brecht eher versuchsweise, experimentierend, erstmals auf ein humoristisches Genre einließ. Er imitierte die Gattung, um einmal Schwänke geschrieben zu haben, so, wie er es in der frühen Zeit auch mit anderen literarischen Formen und Sujets tat. Es stand für ihn außer Frage, daß es in seiner Schaffensgeschichte eine Episode, ein kleiner Ausflug auf bis dahin unbekanntes Terrain

<sup>1</sup> Zitiert nach Bertolt Brecht: Die Hochzeit und andere Einakter. Frankfurt a. M. 2002, S. 183f.

bleiben würde. Schließlich war er dabei, als Schriftsteller von sich reden zu machen, und das mochte mit Dramen wie »Baal« und »Trommeln in der Nacht«, mit Lyrik gelingen, die später in die »Hauspostille« aufgenommen werden sollte, aber doch nicht mit Schwänken, die zudem etwas Derb-Bayerisches, Provinzielles hatten.

Dessen ungeachtet sind diese kleinen Theaterstücke Brechts für den Philologen durchaus von Interesse, weil sich an ihrem Beispiel die Schaffensweise des jungen Autors beschreiben läßt, die spezifische Art und Weise, wie er mit Quellen aus Literatur und persönlichem Umfeld umgeht, wie er Inspirationen integriert, wie er dabei zur ihn auszeichnenden Mehrschichtigkeit und Doppelbödigkeit gelangt. Gerade weil es den Einaktern an Subtilität und ›Verdichtung‹ mangelt, weil Brecht mit ihnen keinen allzu großen Aufwand trieb, liegt die ›Methode‹ recht offen zutage, die wiederum kennzeichnend für andere Arbeiten dieser Zeit, eben jenen »Baal«, »Trommeln in der Nacht« und eine Vielzahl von Gedichten ist. Dies ist das Besondere an den Schwänken; von deren antibürgerlichen Zügen gleich auf proto-sozialistische Tendenzen ihres Autors zu schließen, erscheint eher abwegig.<sup>2</sup>

Brecht besaß zur Entstehungszeit der Einakter bereits ein schriftstellerisches Selbstbewußtsein, das ihn immer wieder selbstreferenziell werden und in seinen Werken offen auf eigene Werke anspielen ließ. In »Baal« etwa läßt er Gedichte von Brecht vortragen,<sup>3</sup> und in der »Hochzeit« wiederum deutet er auf »Baal«.<sup>4</sup> Freilich mag dies unbescheiden sein; darüber hinaus jedoch scheint es das Grundprinzip der meisten dieser kleinen Einakter, auf Begebenheiten aus Brechts Leben zu deuten. Wenn die Schwänke schon urtümlich-provinziell sein sollten, warum dann nicht bayerisch-schwäbisch-provinziell und warum dann nicht hin und wieder mit amüsamem Fingerzeig auf ihren Autor? Diese Anspielungen allerdings waren – vielleicht von der auf »Baal« einmal abgesehen – nur von Kennern der schwäbischen oder Augsburger Gegebenheiten dekodierbar, mancher Hinweis auf Episoden aus Brechts Leben gar nur von seinen engeren Freunden. Es könnte ein weiterer Beleg sein, daß

<sup>2</sup> Vgl. Inge Vinçon: Die Einakter Bertolt Brechts. Königstein 1980, S. 71f.

<sup>3</sup> Vgl. Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 1988–2000 (im Folgenden abgekürzt: GBA), Bd. 1, S. 31, S. 70f.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 258.

Brecht die kleinen Stücke in der Tat vornehmlich als spaßige Experimente auffaßte, er zunächst vielleicht gar nicht ernsthaft an Veröffentlichung und Aufführung dachte. Und so kam zu seinen Lebzeiten auch nur »Die Hochzeit« zur Aufführung; gedruckt wurden die Einakter aus dem Jahr 1919 erst posthum. Für Brechts damaligen Freundeskreis allerdings boten sie zweifellos einiges an Lustigem.

So ist »Lux in tenebris« nicht nur durch einen zuvor in Augsburg zur Aufführung gekommenen ›Aufklärungsfilm‹, der Furore gemacht hatte, motiviert,<sup>5</sup> sondern er spielt konkret in Augsburgs Bordellgasse, nicht weit von Brechts Wohnung, wie eine Szenenanweisung deutlich macht.<sup>6</sup> »Er treibt einen Teufel aus« spielt auf Paula Banholzers Allgäuer ›Verbannung‹ und Brechts dortige Besuche an: Die Augsburger Arzttochter erwartete ein Kind vom jungen Schriftsteller, ihre Eltern schickten sie für die Zeit der Schwangerschaft und Geburt nach Kimratshofen im Allgäu. Dort besuchte Brecht sie gelegentlich – von den Gastleuten nicht gerade gerne gesehen. Und die »Hochzeit«, um uns dieser nun endgültig zuzuwenden, sei, so jene Paula Banholzer in ihren Memoiren, eine Reminiszenz an die Tauffeier ihres Sohnes Frank, die in Kimratshofen stattgefunden hatte.<sup>7</sup> Anspielungen auf Brechts Onkel August und einen wirklich existierenden Möbeltischler namens Segmüller aus der Augsburger Gegend runden das Bild ab.<sup>8</sup>

\*

Es gibt indessen auch eine Anregung zur »Hochzeit«, die bisher keine Beachtung fand, scheinbar nicht mit Brechts eigenem ›Dunstkreis‹ in Verbindung steht und – dies sei vorweggenommen – dennoch in ihn mündet: Mozarts Oper »Die Hochzeit des Figaro«. In Kenntnis der Arbeitsweise Brechts hätten schon die verwandten Titel beider Werke Aufmerksamkeit erregen müssen. Zu ergänzen ist in diesem Zusammenhang, daß Brecht selbst während der zweiten Hälfte der 1920er Jahre dafür Sorge trug, daß die Parallele beider Titel noch markanter wurde: In einem Bühnenmanuskript korrigierte er den Titel der »Hochzeit« in

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 576.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 293.

<sup>7</sup> Vgl. Paula Banholzer: So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche. München 1981, S. 55.

<sup>8</sup> Vgl. Jan Knopf (Hg.): Brecht-Handbuch, Bd. 1: Stücke. Stuttgart 2001, S. 103f.

»Die Kleinbürgerhochzeit«. Dabei sollte es freilich nicht bleiben. Dennoch rücken durch diese Änderung, die parallele Genitiv-Konstruktion, »Die Kleinbürgerhochzeit« und »Figaros Hochzeit«, wie die Mozart-Oper ja oft auch betitelt wird, noch enger aneinander. Es sind Parallelen, die gerade in dieser Schaffensperiode Brechts keine Seltenheit sind und stets auf Weiterführendes deuten. Zwei andere Beispiele seien aufgeführt: Neben weiteren und auch wichtigeren Quellen und Vorlagen besteht eine nachweisbare Verbindung zwischen »Baal« und dem Roman »Ambros Maria Baal« des österreichischen expressionistischen Schriftstellers Andreas Thom,<sup>9</sup> und die »Ballade vom Liebestod« parodiert überdeutlich den »Liebestod« aus Wagners Oper »Tristan und Isolde«. In der Ballade reduziert Brecht hehre Gefühle aus der Opernwelt auf deren vermeintlich wahren Kern, auf finanzielle Interessen und Beziehungskonflikte, die grundsätzlich menschliches Miteinander bestimmen, oft ganz ohne Pathos, etwa in der doppelmoralischen Augsburger »besseren« Gesellschaft, auf die Brecht mit dem Gedicht deutet.<sup>10</sup> In dieser Hinsicht ist die »Ballade vom Liebestod« – dies sei vorweg genommen – geradezu modellhaft für die Verbindung zwischen der »Hochzeit« und Mozarts Oper.

Die Wertschätzung Mozarts seitens des eher späten Brecht ist bekannt, und auch für den frühen stellt er eine maßgebliche, bisher nicht hinreichend zur Kenntnis genommene Größe dar. In einem Brief an Therese Ostheimer, in dem er das junge Mädchen mit seinem enormen Bildungshorizont beeindruckt, für sich gewinnen wollte, schreibt er im Juli 1916:

Ich verzichte darauf, mich Ihnen vorzustellen. Man könnte höchstens so den Grundriß eines Kopfes geben, daß man seine Lieblingsideen aufzählt. Die meinigen gehen auf vier arme Seiten nicht hin. Außerdem was hülfe es, wenn ich Ihnen Namen nennte wie Shakespeare, Goethe, Verhaeren, Kleist, van Gogh, Marées, Bach, Mozart (nicht Wagner), Hamsun oder Strindberg – Namen also, die Sie hoffentlich nur zum Teil kennen.<sup>11</sup>

Auch im Werk Brechts hinterließ Mozart Spuren. Bekannt ist die Beziehung zum wohl berühmtesten Liebesgedicht Brechts, der »Erinnerung

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 75.

<sup>10</sup> Vgl. Jürgen Hillesheim: »Ich muß immer dichten«. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, S. 274–276.

<sup>11</sup> GBA, Bd. 28, S. 20f.

an die Marie A.« aus der »Hauspostille«. Dessen ursprünglicher Titel, »Sentimentales Lied No. 1004«, ist keineswegs Ergebnis eines Zufalls oder nicht weiter deutbarer Beliebigkeit, sondern ein klarer Hinweis auf Mozarts »Don Giovanni«: In Leporellos »Registerarie«, die minuziös Auskunft über die Schandtaten Don Giovannis gibt, heißt es, daß er allein in Spanien 1003 Geliebte gehabt habe.<sup>12</sup> Diese übertrifft Brecht im einstmaligen Titel seines Gedichts um genau eine. Nun läßt sich auch konkret nachvollziehen, wann und wo Brecht Mozarts Oper erstmals begegnete. Die Programmzettel des Augsburger Stadttheaters dokumentieren Aufführungen am 23. November, 4. und 9. Dezember 1919.<sup>13</sup> Im Februar 1920 entstand »Erinnerung an die Marie A.«, und es können kaum Zweifel bestehen, daß Brecht bei einer dieser Aufführungen Ende 1919 zugegen war.

Mit Zuordnung dieser Anspielung eröffnet sich ein neuer Deutungshorizont: Das Gedicht kann nicht mehr länger als literarische Reminiszenz an eine eigene Liebesbeziehung Brechts gelesen werden, sondern erweist sich als ›Hohes Lied‹ der Promiskuität und desillusioniert den Leser, der sich auf die ›gemachte‹, inszenierte Sentimentalität von »Erinnerung an die Marie A.« einläßt.<sup>14</sup> Hinzu kommt, daß der Titel doppeldeutig ist, Brecht mit ihm ein weiteres Mal, freilich wohl nicht ganz ernst gemeint, Selbststilisierung betreibt. Sagt er doch aus, daß der junge Autor bereits über tausend »Sentimentale Lieder« gesungen hat, mehr jedenfalls, als Don Giovanni Geliebte in Spanien hatte.

Und noch ein anderes Verweisungsspiel in der »Hauspostille« sei erwähnt, Caspar Nehers Illustration »Der Wasser-Feuer-Mensch«, eine mit Brecht abgesprochene, allegorisch anmutende Deutung des Autors der Anthologie selbst. Dieser ist besondere Wichtigkeit zuzumessen, nicht nur, weil sie recht aufwendig, sondern darüber hinaus die einzige Illustration ist, die 1927 der »Hauspostille« beigegeben wurde und schon für deren ›Vorstufe‹, die »Taschenpostille«, vorgesehen war. Als »neusachlich-abgebrüht« ist Brecht hier stilisiert; stoisch wirkt er, wohl in direkter Anlehnung an Nietzsches Zarathustra sitzt er am Fuße des Himalaya.

<sup>12</sup> Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: Sämtliche Opernlibretti, hg. von Rudolph Angermüller. Stuttgart 1990, S. 774.

<sup>13</sup> Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur: 2 Aug 337.

<sup>14</sup> Vgl. Jan Knopf: »Sehr weiß und ungeheuer oben«, in: Ders. (Hg.): Gedichte von Bertolt Brecht. Stuttgart 1995, S. 32–41, hier S. 34f.



Caspar Neher: »Der Wasser-Feuer-Mensch«

In ein solches Gebirge zieht sich Zarathustra zurück, um, fern von den Niederungen, sein Ethos des einsamen Denkers zu zelebrieren.

Daß in dieser Zeit intensivster Nietzsche-Adaption – der junge Brecht begann bereits 1915, in den Spuren Zarathustras zu wandeln<sup>15</sup> – auch der »Wasser-Feuer-Mensch« von ihr nicht unberührt blieb, liegt nahe.

Aber auch ein anderer Traditionszusammenhang fließt in die Darstellung ein: Der »Wasser-Feuer-Mensch« trägt seinen Namen, weil er, laut Inschrift, unempfindlich gegenüber den Elementen Wasser und Feu-

<sup>15</sup> Vgl. Bertolt Brecht: »Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe...«. Früheste Dichtungen, hg. von Jürgen Hillesheim. Frankfurt a. M. 2006, S. 199, S. 202f.

er ist, eine gleichsam metaphysische Metapher für den Immoralismus Nietzsches, der den Dargestellten über alle Konventionen erhebt: Was normalerweise als bedrohlich empfunden wird, kann ihn nicht aus der Ruhe bringen.

In Mozarts »Zauberflöte« hat Prinz Tamino rituelle Prüfungen zu bestehen, um seine edle Gesinnung zu erweisen. Während der letzten muß er furchtlos durch Wasser und Feuer schreiten, bevor er Pamina in seine Arme schließen kann. »Dein Ton [der Zauberflöte] sei Schutz in Wasserfluten / So wie er es im Feuer war«,<sup>16</sup> heißt es im Libretto. Auch wenn Brecht kein solch wundersames Instrument besaß wie der Prinz, spielte dieses Motiv nicht nur bei der Gestaltung des »Wasser-Feuer-Menschen« eine Rolle, sondern war offensichtlich auch namengebend. Auch im Falle der »Zauberflöte« helfen die Programmzettel des Augsburger Stadttheaters weiter. Sie dokumentieren, daß es zwischen 18. Januar 1920 und 10. Februar 1921 insgesamt fünf Aufführungen gab, in denen gar Brechts spätere Frau, die Mezzosopranistin Marianne Zoff, in einer Nebenrolle sang.<sup>17</sup>

Die Opernwelt Mozarts ist, so darf man annehmen, in der des jungen Brecht präsent, was bei dessen frühzeitig ausgeprägtem Interesse für Musik nicht verwundert. Zudem war er nicht nur während seiner Zeit als Kritiker der USPD-Zeitung »Volkswille« ein aufmerksamer Besucher des Augsburger Stadttheaters, sondern bereits wesentlich früher. Dokumentiert sind seine ersten Theaterabende in den Tagebuchaufzeichnungen aus dem Jahr 1913,<sup>18</sup> und belegt ist auch, daß das Thema Oper im Freundeskreis um Brecht bereits in dieser Zeit eine Rolle spielte.<sup>19</sup> Wie in anderen Städten gehörten die gängigen Mozart-Opern zum festen und stetig wiederkehrenden Repertoire des Augsburger Stadttheaters, so daß Brecht gar nicht umhin konnte, auch der »Hochzeit des Figaro« zu begegnen. Am 1. Oktober 1916 gab es eine vielgerühmte Premiere des »Figaro«, hochgelobt in den »Augsburger Neuesten Nachrichten« vom 2. Oktober 1916. Etwa ein Jahr später wurde die Inszenierung wieder aufgenommen, abermals sehr gut besprochen und, wie die Programm-

<sup>16</sup> Mozart: Sämtliche Opernlibretti (wie Anm. 12), S. 989.

<sup>17</sup> Es ist naheliegend, daß Brecht zumindest eine dieser Aufführungen besucht hat und hierbei der Anregung begegnete, die im »Wasser-Feuer-Menschen« wiederkehrt.

<sup>18</sup> Vgl. GBA, Bd. 26, S. 90.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 85.

zettel des Augsburger Stadttheaters zeigen, bis Ende März 1918 immer wieder einmal aufgeführt. Die Besprechung der Wiederaufnahme, die am 29. Oktober 1917 in den »Augsburger Neuesten Nachrichten« erschien, rühmt nicht nur Mozarts angebliches gegen das »Welschtum« gerichtetes »Genie deutschen Wesens«, sondern auch das musikalische Können des Dirigenten Carl Ehrenberg, der bereits die Premiere im Oktober 1916 geleitet hatte. Mit diesem stand Brecht zu dieser Zeit in Kontakt. In für ihn typischer Unbescheidenheit bittet er am 16. Dezember 1916 den damals durchaus bekannten Ehrenberg in einem erst kürzlich wiederentdeckten Brief gar darum, zwei seiner Gedichte zu vertonen.<sup>20</sup> Sehr wahrscheinlich ist, daß Brecht nicht nur mindestens eine dieser Aufführungen des »Figaro« besuchte, sondern auch die Besprechungen in den »Augsburger Neuesten Nachrichten« zur Kenntnis nahm. In diesem Zusammenhang darf nicht vergessen werden, daß Brecht zu dieser Zeit selbst sporadisch Beiträge für die »Augsburger Neuesten Nachrichten« schrieb, die Augsburger Tageszeitungen darüber hinaus seine wichtigste Informationsquelle über die Tagespolitik und das kulturelle Leben der Stadt waren.

\*

Der junge Autor gibt in der »Hochzeit« keineswegs Mozarts Oper in modifizierter Form wieder; es geht um den handlungsarmen Ablauf einer Feier, während Mozart, entsprechend der Vorlage von Beaumarchais, in einen Tag eine Fülle von Handlung und Konflikten drängt, dabei auch geheiratet wird, es aber eigentlich nicht um eine Hochzeitsfeier im engeren Sinne geht. Auch ist die Staffage eine gänzlich andere: Einer höfischen Gesellschaft, vom Fürsten über Schranzen bis hin zum Gärtner und dem Dienstmädchen bei Mozart, stehen tumbe Kleinbürger gegenüber. Es ist jedoch kennzeichnend für den jungen Brecht, Konflikte und Konstellationen aus einer literarischen oder auch religiösen Tradition herauszulösen und sie in einen anderen Zusammenhang zu bringen. Noch einmal sei auf die »Ballade vom Liebestod« verwiesen, weitere Beispiele finden sich schon beim frühesten Brecht: Sein erster

<sup>20</sup> Vgl. hierzu Helmut Gier: Brechts erste Begegnung mit einem Komponisten und Dirigenten. Tod und Verklärung in seinen Gedichten aus dem Jahre 1916. In: Andrea Bartl und Antonie Magen (Hg.): Auf den Schultern des Anderen. Festschrift für Helmut Koopmann zum 75. Geburtstag, Paderborn 2008, S. 133–143, hier S. 135f.



überlieferter »Versuch« einer Ballade, »Heimat«, vom Mai 1913,<sup>21</sup> versetzt das Gleichnis vom verlorenen Sohn in ein exotisches Umfeld und – dies ist das eigentlich Bemerkenswerte – hebt das glückliche Ende der biblischen Vorlage auf. Dies könnte auch bei Brechts möglicher Adaption von »Figaros Hochzeit« so sein: Dem versöhnlichen, vermeintlich in höchstem Humanismus gipfelnden Ende setzt Brecht die Stumpfheit und Stagnation kleinbürgerlicher Alltäglichkeit entgegen. Der Rezensent der Uraufführung hat auch in diesem Punkt recht: Der aufmerksame Zuschauer weiß nur zu gut, daß diese Ehe nicht von Dauer sein wird und, mehr noch, er benötigt nicht allzu viel Fantasie, um sich die Tristesse vor Augen zu führen, die ihrem Ende vorausgeht.

Allerdings wird der Schluß der Oper, wenn man ihn ernst nimmt, der Tiefgründigkeit des Ganzen nicht gerecht: In der Regel stets als Burleske oder Komödie aufgeführt, machen neuere Inszenierungen – z. B. Klaus Guths bei den Salzburger Festspielen 2006 – deutlich, daß das oft vorgeführte ›happy end‹ auf tönernen Füßen steht, der Zuschauer nicht unbedingt in Figaros Haut stecken möchte, wenn er die Zukunft seiner Ehe bei Hofe antizipiert. Existenzielle Konflikte, Personenkonstellationen, Befindlichkeiten, Verstrickungen der vorgeführten Art lösen sich bei nüchterner Betrachtung nicht durch einen Akt der Reue und Vergebung ein für allemal, selbst wenn dieser einen Höhepunkt in der Operngeschichte darstellt. Cherubino beispielsweise, der personifizierte Cupido und in dieser Hinsicht bar jeglicher Selbstbestimmung, wäre durch einen willkürlichen Akt, und sei dieser noch so ›humanistisch‹ oder ›idealistisch‹, kaum zu läutern. Nicht zuletzt die Strindbergsche Folie, vor der der Regisseur in der erwähnten Salzburger Inszenierung Mozarts Werk in Szene setzt, markiert eine gewisse existenzielle Ausweglosigkeit.

\*

Nun sollte man dem jungen Brecht in dieser Hinsicht nicht allzu große analytische Fähigkeiten unterstellen. Mag sein, daß er bereits ein Gespür dafür hatte, daß der auch in Inszenierungen seiner Zeit häufig allzu glatte Schluß die zuvor gezeichneten Konflikte und Konstellationen nicht zu lösen vermag. Oder aber er nahm das Ende so hin, um es in seinem Einakter sehr bewußt aufzuheben bzw. auf den Kopf zu stellen. Zu ent-

<sup>21</sup> Vgl. GBA, Bd. 26, S. 13f.

scheiden ist dies vom heutigen Gesichtspunkt aus nicht, evident sind jedoch die Parallelen zwischen Brechts Werk und Mozarts Oper.

In der Forschung gilt »Die Hochzeit« als erste Komödie Brechts, in der »eine alte Gesellschaft« zu Grabe getragen werde, nämlich die, deren Basis die bürgerliche Ehe und Familie darstellte.<sup>22</sup> Mozart macht mit Beaumarchais' Vorlage und seiner tiefgründigen Musik nichts anderes: die traditionelle Vorstellung von Liebe, Ehe und Familie *ad absurdum* zu führen vor dem höfischen Hintergrund seiner Zeit. Und für beide, Schriftsteller wie Komponist, ist dies bekanntermaßen nichts Singuläres. Man denke bei Brecht beispielsweise an das zeitnah zur »Hochzeit« entstandene Drama »Trommeln in der Nacht« und bei Mozart an »Cosi fan tutte« und »Don Giovanni«, Opern, zu denen ebenfalls Lorenzo da Ponte das Libretto geschrieben hatte.

Weitere Parallelen fallen auf: Am augenscheinlichsten sind zweifellos die Möbel, denen in beiden Werken eine wichtige Funktion zukommt, sind sie doch zunächst Zeichen für eine gemeinsame Zukunft in geordneten Verhältnissen. Zeichen aber auch für eine gewisse Naivität und Gutgläubigkeit der Protagonisten, die beide, Brechts Bräutigam wie Figaro, der Meinung sind, daß alles seinen geregelten Verlauf nehmen wird, dann jedoch eines Besseren belehrt werden. So zeigt sich Figaro zunächst hochofren über die Großzügigkeit des Grafen Almaviva, der aus Anlaß der bevorstehenden Hochzeit nicht nur eine Einrichtung spendiert, ein »Bett bestimmt«,<sup>23</sup> sondern dem jungen Paar gar ein Zimmer zur Verfügung stellt, und zwar »das bequemste im ganzen Palast«. <sup>24</sup> Der Beginn der Oper zeigt den ausmessenden Figaro, der in seiner Vorfreude wissen will, wie das neue Mobiliar im neuen Zimmer wohl aussehen wird. Susanna, seine Verlobte, klärt ihn darüber auf, daß dieses Zimmer nur für den Grafen das bequemste ist, nämlich nahe gelegen den seinen. Es ist klar, daß er so leicht ein Verhältnis mit dem Dienstmädchen beginnen könnte – falls ein solches nicht gar schon seit Längerem besteht.

Der Bräutigam aus Brechts »Hochzeit« hat das Mobiliar für die zu gründende Familie gar selbst gezimmert. Mit wenig Geschick zwar und an der falschen Stelle, am Leim, den er ebenfalls selbst hergestellt hatte,

<sup>22</sup> Vgl. Peter Christian Giehse: Das »Gesellschaftlich-Komische«. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts. Stuttgart 1974, S. 35.

<sup>23</sup> Mozart: Sämtliche Opernlibretti (wie Anm. 12), S. 671.

<sup>24</sup> Ebd., S. 672.

sparend, aber eben in vermeintlich solider Handarbeit; denn solide und dauerhaft soll auch seine Ehe sein. Auch er zeigt sich in einer gewissen Vorfreude. Der Zustand seiner Braut – sie ist längst schwanger – ist ihm bekannt, die Hochzeitsfeier in traditionellem Verständnis somit eine Farce. Hinzu kommt, daß nicht ganz eindeutig ist, ob er selbst der Vater des erwarteten Kindes ist oder gar sein Freund, der zu den Hochzeitsgästen zählt. Dies aber weiß der Bräutigam nicht, und alle anderen Konflikte und problematischen Befindlichkeiten, die im Verlauf der Feier in den Vordergrund treten, sind in dem Milieu, das Brecht zeichnet, nicht dazu angetan, die Vermählung grundsätzlich in Frage zu stellen.

Als Ort des Ehevollzugs ist in beiden Werken das Bett zentrales Requisit. In der Oper Mozarts wird es, stellvertretend für die gesamte Einrichtung, als einziges Stück explizit genannt, Brecht hingegen konstruiert in seinem Einakter eine Art Klimax: Die selbst gezimmerte Einrichtung beginnt, sich Stück für Stück aufzulösen, korrespondierend mit der immer schlechter und aggressiver werdenden Stimmung der Hochzeitsgesellschaft. Am Schluß platzt die Feier und das Bett und mit ihm die Illusion des Bräutigams, bricht zusammen. Wie in der »Hochzeit des Figaro« scheint es bei vordergründiger Betrachtung zwar ein versöhnliches Ende zu geben: Das Brautpaar ist allein und hat sich offenbar mit den Gegebenheiten arrangiert. Man scheint sich zu amüsieren. Aber nicht nur der Zusammenbruch des Bettes macht deutlich, daß die Ehe eine Farce sein wird, sondern es ist unmißverständlich klar, daß die Konflikte und Aggressionen, die während der Feier in den Vordergrund traten, wiederkehren werden, weil sich niemand um deren Lösung bemüht hat. Sie wurden ohne Erfolg umgangen, und der scheinbare »Friede« am Schluß ist nicht etwa der Einsicht einer gewissen Weiterentwicklung der Personen, sondern dem Alkohol und vor allem der Tatsache geschuldet, daß das Paar nun allein ist und damit problematische Konstellationen, bei denen z. B. der Freund des Bräutigams eine wesentliche Rolle spielt, für den Moment aufgehoben sind. Die Figuren in beiden Werken sind sich allerdings keineswegs der Tatsache bewußt, daß das »gute Ende« trügerisch ist. Das zusammenbrechende Bett (und im Falle der Oper Mozarts eine entsprechende Inszenierung) vermag dies zwar dem Zuschauer mitzuteilen; der Zukunftsoptimismus aller beteiligten Paare jedoch ist echt, sie wissen am jeweiligen Schluß nicht, daß sie noch Schlimmeres erwartet.

Zuletzt sei auf die vielleicht sogar wichtigste Entsprechung zwischen Oper und Einakter hingewiesen: In »Cosi fan tutte« und »Don Giovanni« ist ein Thema zweifellos von großer Bedeutung, geradezu titelgebend – in der »Hochzeit des Figaro« ist es im Grunde das einzige: die Untreue.<sup>25</sup> Schon erwähnt wurde, daß ein spezifisches Charakteristikum der Einakter Brechts deren große Selbstreferenzialität ist; sie spiegeln keine Begebenheiten aus seinem Leben, verweisen aber mit einem hohen Maß an Selbstironie und -parodie auf solche.

Vergegenwärtigt man sich Brechts Lebenssituation zur Entstehungszeit der »Hochzeit«, drängt sich die Frage geradezu auf, ob hier nicht Parallelen zu vermuten sind: Der immer selbstbewußter werdende junge Autor, gerade Vater geworden, war liiert mit Paula Banholzer; gleichzeitig hatte er mehr oder weniger intensive Kontakte zu Rosa Maria Amann, der er vermeintlich »Erinnerung an die Marie A.« widmete, und zu der Münchener Studentin Hedda Kuhn. Weitere sind nicht eindeutig belegt, aber auch keineswegs ausgeschlossen. Einerseits plagten Brecht dabei immer wieder (kleinbürgerliche) Eifersucht und Verlustängste, wie im Falle Paula Banholzers, oder gar Wut, wenn zu befürchten war, daß sich die betreffende Dame, wie Hedda Kuhn, von ihm zurückzog. Andererseits kultivierte er diese Lebensweise, machte sie zum Bestandteil seines Images als – bald ›neusachlich‹ werdender – Bürgerschreck. Zeitnah zur Entstehung von »Erinnerung an die Marie A.«, aber eben auch der »Hochzeit«, schreibt Brecht in sein Tagebuch:

Ebenso hieß das Mädchen nicht andauernd Marie, es wechselte im Gegenteil dauernd seinen Namen, was albern und störend genug war. Welch ein Unfug, jedem Mädchen einen anderen Namen aufzuhängen! Hieß etwa jedes Hemd anders, die Hemden waren doch auch gleich, folglich auch der Name!<sup>26</sup>

Untreue, wenn auch nicht in Form des ›Frauen wie die Hemden Wechsels‹, ist auch das konstituierende Moment der »Hochzeit«. In der Oper erfährt Figaro zu Beginn von den unerhörten Vorgängen, die geplant sind; offen bleibt, ob es zu diesem Zeitpunkt schon ein Verhältnis zwi-

<sup>25</sup> Nicht zuletzt das Delikate und für den Zuschauer damit immer wieder Interessante dieses Themas dürfte dazu beigetragen haben, daß Beaumarchais' Vorlage in der Operngeschichte gleich zweimal zum Gegenstand eines Librettos wurde, nach der »Hochzeit des Figaro« nochmals für Rossinis »Der Barbier von Sevilla«.

<sup>26</sup> GBA, Bd. 26, S. 113.

schen Susanne und dem Grafen Almaviva gab. Auch ihre Beziehung zu Cherubino bleibt in dieser Hinsicht ein wenig nebulös. Fast offenkundig ist, daß Figaro wie auch Graf Almaviva ihn als eine Art von Konkurrent betrachten und sich einig sind, ihn loswerden zu wollen. In Brechts »Hochzeit« sind zu Beginn die Fakten längst geschaffen: Die Braut ist bereits schwanger und während der Feier – wie übrigens auch Figaros Susanna – anfällig für das Werben eines anderen, des Freundes des Bräutigams nämlich, der möglicherweise auch der Erzeuger des Kindes ist.<sup>27</sup> Von der Schwangerschaft seiner Zukünftigen weiß der Bräutigam, aber nicht davon, daß ihm möglicherweise ein Kind untergeschoben werden könnte. Hinzu kommen die durch ihre Doppelmoral nur mühsam im Zaum gehaltenen sexuellen Fantasien der »Kleinbürger«, die in derben Bemerkungen immer wieder hervorbrechen. Eigentlich sind es vornehmlich diese Zusammenhänge aus dem Umfeld der Untreue, die für einen gewissen Witz, für mäßige Spannung in Brechts Einakter sorgen.

Denkt man an Paula Banholzers Erinnerung, daß die »Hochzeit« möglicherweise durch die Kimratshofener Tauffeier ihres Sohnes Frank angeregt wurde, und betrachtet die Informationen, die über jene Feier vorliegen,<sup>28</sup> entsteht das Bild einer recht biedereren Familienfeier mit Verwandten und Taufpaten, die im Grunde Brechts verhinderte Hochzeitsfeier hätte gewesen sein können. Zuvor hatte er nämlich – nicht weniger bieder – bei deren Eltern um die Hand Paulas angehalten, als offenkundig war, daß sie ein Kind von ihm erwartete.<sup>29</sup> Er wurde abgewiesen aufgrund seines unbürgerlichen Lebenswandels und der Tatsache, daß er keinen »anständigen« Beruf ausübte, die finanzielle Absicherung der Tochter also nicht gewährleistet war. Der Einakter, in den zweifelsfrei auch eine Fülle gänzlich anderer Anregungen Eingang fand, könnte nicht ohne Selbstironie ebenso auf dieses kurzzeitige kleinbürgerliche Idyll in Kimratshofen weisen, würde diese Enklave heiler Welt unter anderem aber brechen, indem mit dem möglichen Hinweis auf »Die Hochzeit des Figaro« Ambivalenz geschaffen wird. Denn es gab neben dem für kurze Zeit fast kleinbürgerlich erscheinenden, gerade Vater gewordenen Brecht auch noch den anderen; den, der Promiskuität zu einem seiner

<sup>27</sup> Vgl. ebd., Bd. 1, S. 264.

<sup>28</sup> Vgl. Werner Frisch und Kurt Walter Obermeier: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Texte, Fotos, Dokumente. Frankfurt a. M. 1976, S. 182f.

<sup>29</sup> Vgl. Banholzer (wie Anm. 7), S. 44f.

Lebensprinzipien erklärte, Gedichte wie »Erinnerung an die Marie A.« schrieb und hierzu kommentierend auf jene »gefüllte Samenblase« verweist, die »den Mann in jedem Weibe Aphrodite erkennen«<sup>30</sup> lasse. Jener andere Brecht war dann sehr dabei behilflich, daß der biedere Brecht Episode blieb. Um seinen Sohn Frank kümmerte er sich so gut wie nie und mußte 1926 gar vom Amtsgericht Charlottenburg zu höheren Unterhaltszahlungen verurteilt werden.

\*

Welche Eindrücke im einzelnen Brecht von Mozarts »Die Hochzeit des Figaro« empfangen hat, wird nicht mehr nachvollziehbar sein. Man denke an »Baal«: Hier gibt es die gleichnamige Gottheit aus dem Alten Testament, den Roman Andreas Thoms und auch noch einen aus Augsburg stammenden und dem jungen Autor bekannten heruntergekommenen Dichter namens Johann Baal, die alle in je eigener Weise in das Drama integriert wurden. Denkbar scheint, daß die Kimratshofener Feier in der Tat der eigentliche Anstoß zur »Hochzeit« war, in einer Zeit, in der Brecht sowieso beabsichtigte, ohne großen Aufwand einige solcher kleinen Theaterstücke zu schreiben. Das Möbelmotiv mag er aus Mozarts Oper – gleich nach der zündenden Ouvertüre eingeführt und auch deshalb sehr einprägsam – und zum Anlaß jenes witzigen Reigens unter der Last kleinbürgerlicher Verlogenheit zusammenbrechender Möbel genommen haben. Hinzu kommt der selbstbezügliche Hinweis auf das Thema Promiskuität, für den es kaum ein geeigneteres Werk als »Die Hochzeit des Figaro« gibt. Dies scheint typisch für Brecht; letztlich beweisbar ist es nicht.

Nur etwa zwei bis drei Monate nach der Entstehung der »Hochzeit« sollte Brecht noch in ganz anderer Weise Zugang zur Welt der Oper finden: Er lernte seine spätere erste Frau, die erwähnte Mezzosopranistin Marianne Zoff kennen, die in Augsburg am 23. September 1919 als Zigeunermädchen in Bizets Oper »Carmen« ihr Debüt gab. Trotz seiner Verbindung mit Paula Banholzer und anderer Affären besuchte Brecht die Sängerin in ihrer Theatergarderobe und konnte sie, die ebenfalls liiert war, für sich gewinnen.<sup>31</sup> Eine weitere Variation zum Grundthema

<sup>30</sup> Vgl. GBA, Bd. 11, S. 318.

<sup>31</sup> Daß die recht erfolglose und spärlich eingesetzte Marianne Zoff 1920 und 1921 dann

der »Hochzeit des Figaro«, die gleichfalls in Brechts Werk und seinen autobiografischen Aufzeichnungen Spuren hinterließ und nicht die letzte bleiben sollte.

gerade auch an ihren Mozart-Partien scheiterte, ist ein beinahe schon tragikomisches Detail: Am 11. März 1920 wurde im Augsburger Stadttheater »Die Hochzeit des Figaro« gegeben, mit Brechts Geliebter Marianne Zoff in der Rolle des Cherubino. Einen Tag später verweist die Kritik tief sinnig auf »deren etwas herbes, resonanzarmes Organ, das sich für den flügel werdenden Burschen sehr gut eigne.« (Augsburger Neueste Nachrichten, 12. März 1920 [Abendausgabe], S. 2). Als Marianne Zoff in der Spielzeit 1920/1921 als ihre bis dahin größte Rolle dreimal die Dorabella aus »Cosi fan tutte« singen durfte, deutet die Kritik schon eher süffisant als tief sinnig auf ihre »echte Rokokoerscheinung«, obgleich sie im Gesanglichen nicht »ganz über die Mängel ihrer Ausbildung hinweggehen« konnte (Augsburger Neueste Nachrichten, 17. März 1921 [Abendausgabe], S. 2). Zuvor hatte es aus Anlaß anderer Aufführungen weitere, teilweise noch eindeutiger negative Kritiken gegeben. Nach ihren Auftritten als Dorabella sang Marianne Zoff noch zweimal in Nebenrollen; mit Ende der Saison 1920/1921 war ihr Augsburger Engagement beendet.