

Der „Bürgerschreck“ und die „verkrachte“ Opernsängerin: Brecht und seine erste Ehefrau Marianne Zoff

Karoline Sprenger



BBA 06-059 Marianne Zoff mit Hanne Hiob.
Brecht Archiv Berlin ©.

So sind die guten Geister von der Marianne Zoff gewichen, daß es anfang mit Herumlaufen und endete mit einem Kinderleichen im Lavor! Die Hure sollte kein Kind haben, mein Kind ging von ihr, da sie kein reines Herz hatte!...Ich könnte das Mensch erwürgen. Es ist das Schmutzigste, was ich erlebt habe, aber ich kenne mich nicht aus darin. Ich habe ihr tausendmal gesagt: Das kannst du nicht. *Du* nicht. Das ist die Quittung. Jetzt kann sie hinuntergondeln: *ohne* Belastung. *Das* hat sie gewollt! Alles andere war Attitüde in Bühnenbeleuchtung bei Kaffeehausmusik. *Das* hat sie *eigentlich* gewollt! Nie habe ich den Schwindel des Hurentums: die Romantik, so nackt gesehen. So entlädt sich die schwangere Hure! Und diesen gesprungenen Topf, in den die Abflüsse aller Männer rinselten, habe ich in meine Stube stellen wollen!... Heraus aus mir! Heraus! Heraus! Jetzt sie als Hure benutzen lassen, den andern hinwerfen...¹

schreibt Brecht erbittert in einem Tagebucheintrag vom 9. Mai 1921 über seine spätere Frau Marianne Zoff. Immer wieder hatte sich die Beziehung zur Opernsängerin als problematisch erwiesen, möglicherweise ist sie überhaupt die problematischste aller Verbindungen Brechts. Umso mehr erstaunt es, dass in der Forschung zwar Brechts zahlreiche Freundschaften und sexuelle Verflechtungen oft zu ausgiebig untersucht worden sind, die zu Marianne Zoff jedoch recht wenig Berücksichtigung gefunden hat. Dabei bildet offensichtlich gerade diese komplizierte und kräftezehrende Beziehung für Brecht eine Schnittstelle: Sie zeigt einen Paradigmenwechsel an, der Brechts Präferenzkriterien bei der Wahl seiner Frauen, aber auch sein sich ihnen gegenüber veränderndes Selbstbewusstsein betrifft. Dies alles ist außerordentlich gut dokumentiert und durch die Brief- und Tagebuchedition innerhalb der Bertolt Brecht'schen *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (BFA) leicht nachzuvollziehen. Wichtig sind in diesem Zusammenhang auch die Briefe Brechts an Marianne Zoff, die von deren Tochter Hanne Hiob herausgegeben wurden und der BFA vorausgingen² sowie die Interviews, die Marianne Zoff dem Journalisten Willibald Eser gab.³ So ist hinlänglich bekannt, dass Brecht die als sehr attraktiv beschriebene Marianne Zoff in Augsburg kennen lernte, als er noch mit Paula Banholzer liiert war und die kaum Achtzehnjährige zur – ledigen – Mutter gemacht hatte. Marianne Zoff dagegen hatte zu dieser Zeit ein Verhältnis mit dem bedeutend älteren und kranken Geschäftsmann Oskar Camillus Recht. Über Jahre lösten Zoff wie Brecht, aus verschiedenen Gründen, ihre alten Bindungen nicht endgültig. Dies alles ist in der Literatur recht ausführlich beschrieben, inklusive der munteren Abfolge von Schwangerschaften und Abtreibungen/Abgängen, die aus diesen Konstellationen resultierten.⁴

Trotzdem näherte die Forschung sich manchen Aspekten dieses Beziehungsgeflechts nur äußerst zaghaft. Etwa der Tatsache, dass Brecht die um etwa fünf Jahre ältere Marianne Zoff während der gesamten Dauer ihrer Beziehung eigentlich als Hure betrachtete – und dies keineswegs nur literarisch-idealisiert ausgedeutet, sondern in einer Vielzahl konkreter Aussagen in Briefen und autobiografischen Notaten. Zwar ist bekannt, dass Brecht sich und ihm nahestehende Personen auch in privaten Schriften gerne stilisierte, doch ist der reale Hintergrund vieler Aussagen nicht in Zweifel zu ziehen, da sie oft durch andere Quellen belegt sind. Sein plötzlich larmoyant-kleinbürgerlicher Ton angesichts der eigenen Verflechtungen in andere Beziehungen – es gab zeitweise auch noch in München die Studentin Hedda Kuhn und in Augsburg Rosa Maria Amann – entbehrt nicht einer gewissen unfreiwilligen Komik: Das einleitende Zitat reflektiert eine wirkliche Schwangerschaft Marianne Zoffs, wirklich stattgefundenen Überlegungen einen Abbruch betreffend, und beschreibt ganz ohne Zweifel auch das „Ende“ dieser Angelegenheit. Dabei handelt es sich keineswegs ausschließlich, wie Werner Mittenzwei glaubt, um „eine Art Konfliktabwehr“⁵ durch Stilisierung. Und es gibt keinen Grund,

daran zu zweifeln, dass Brecht, so wie er es in seinem Tagebuch darstellt, Marianne Zoff wenige Tage nach dem Abortus tatsächlich im Krankenhaus besuchte, ihr sehr überlegt Fotos seines und Paula Banholzers knapp zweijährigen Sohnes Frank unter die Nase hielt und sie damit zum Weinen brachte.⁶ Dass er sich um diesen wiederum Zeit seines Lebens kaum kümmerte und Paula Banholzer durch diese Schwangerschaft in eine furchtbare Situation gebracht hatte,⁷ ist ebenfalls eine Tatsache und Bestandteil jener vielschichtigen Beziehungsgeschichte.

Es sei unbestritten, dass Brecht in seinen Werken Frauen, gerade auch Prostituierte, sehr reflektiert und differenziert betrachtet und darstellt.⁸ Privat sah er das aber offenbar anders, trennte in seltener Art „Dichtung und Wahrheit“ einmal konsequent und verwendete Begriffe wie „Hure“ häufig und durchaus abwertend. In seiner erstmals 1977 erschienenen, jedoch bis heute lesenswerten Dissertation beschreibt Klaus Theweleit dies wie folgt: „Ein seltsames Verhältnis zur Hure hatte auch der Mann Brecht. Als wichtiger Bestandteil des Milieus seiner ersten Stücke – Straßen der Stadt – waren ihm die Prostituierten unentbehrlich; er hat nicht schlecht über sie geschrieben, im Gegenteil.“⁹

Als dann allerdings im Falle Marianne Zoffs „sein eigener Leib involviert“ war, sah dies anders aus. „Brecht war getroffen und wütend.“ Theoretisch habe er „über das Problem Prostitution Bescheid“¹⁰ gewusst.

Im Moment aber, wo die eigenen Liebesbeziehungen... betroffen sind, ist es mit dem Verständnis vorbei und ein der eigenen Einsicht völlig widersprechender erheblicher affektiver Betrag aus einem verborgen gewesenen Anti-Huren-Syndrom tritt zutage (und bei Brecht sogar in wirklich unerwarteter Schärfe).¹¹

Doch gerade hier blieb die Forschung über Jahrzehnte zurückhaltend. So erkennt Genia Schulz durchaus vorhandene Parallelen zwischen Marianne Zoff und jener romantisierten Hure, die der *Ballade von der Hanna Cash* ihren Namen gab; sie scheut jedoch aus Bedenken einer ihr fragwürdig erscheinenden biografischen Lesart gegenüber davor zurück, jene Entsprechungen allzu sehr in den Mittelpunkt der Analyse zu stellen und genauer zu untersuchen.¹² Herbert Frenken beschäftigt sich in seiner Dissertation vornehmlich mit anderen Frauen um Brecht,¹³ und Werner Mittenzwei deutet ihr vermeintliches Hurentum nur vorsichtig an.¹⁴ Jürgen Hillesheim nennt das Kind zwar durchaus beim Namen und lässt keinen Zweifel an Brechts offenkundiger Sichtweise seiner ersten Frau als Hure, die sich auch im dichterischen Werk niederschläge. Allerdings weist er im Rahmen seiner umfassenderen Untersuchung zum jungen Brecht nur auf einzelne Aspekte hin.¹⁵

In der Tat kennt Brecht in seinen Aufzeichnungen wenig Hemmungen und greift schnell zu Begriffen wie Hure, Dirne oder Kokotte¹⁶, wenn es um Auseinandersetzungen mit Marianne Zoff geht, um Auseinandersetzungen, deren Ursache nicht zuletzt bei ihm (der sich ebenfalls aus seiner Beziehung mit Paula Banholzer nicht zurückziehen wollte) lagen. Insbesondere wirft er Zoff immer wieder vor, sie würde sich einzig des Geldes wegen nicht von dem reichen und schwer zuckerkranken Oskar Camillus Recht lossagen, obwohl dieser sie anekle. Recht war wohlhabend; unter anderem besaß er eine Spielkartenfabrik in Bad Reichenhall. Seine finanziellen Mittel aber, so Brecht, nehme sie nicht aus Not in Anspruch, sondern weil sie auf zu großem Fuße lebe. Auch mit pathetischen Formulierungen ist er da schnell zur Hand:

Ich bedaure, dass ich kein Geld habe zum Hinauswerfen,
ich bedaure, dass du einesandern Geld hinauswirfst.
Nimm du's, um zu essen; gut oder nicht gut, aber
vielleicht nötig. Aber für Blusen!¹⁷

notiert er am 16. März 1921. Dabei richtete sich sein Groll auch gegen den Rivalen Oskar Camillus Recht, dem er, obgleich er sich immer wieder mit ihm trifft, u.a. ein bitterböses Gedicht aus der *Hauspostille* widmet.¹⁸ In seinen autobiografischen Notaten versieht er ihn mit herabwürdigendsten Charakterisierungen, z. B.: „Er ist so alt. So abgenutzt, schmierig, elend, er entblödet sich nicht, mich mit seinem Aasgeruch zu schrecken.“¹⁹

Doch spätestens mit Zoffs Wechsel nach Wiesbaden musste Brecht zur Kenntnis nehmen, dass das Problem nicht in der Person des Oskar Camillus Recht wurzelte, sondern eher im Wesen seiner Frau, die sich auch weiterhin gerne von anderen Männern aushalten ließ und sich vom vertraulichen Umgang mit ihnen Vorteile versprach. Offensichtlich kokettierte sie in Briefen von ihrer neuen Wirkstätte an Brecht sogar mit ihrer Fähigkeit, auch hier Männer zu beeindrucken. Brecht antwortet ihr Mitte/Ende August 1921 nach Wiesbaden:

Ist der rothaarige Gentleman noch nicht auf der Szene?
Vielleicht schickst Du mir gelegentlich die Kurliste, in
der Du angestrichen hast, wer Dich nicht liebt...Kommst
Du nicht bald, mir beizustehen?²⁰

Brecht bleibt argwöhnisch: August/September desselben Jahres konstatiert er: „Merkwürdigerweise freue ich mich nicht darüber, daß das ganze Theater über Deine Beine spricht. Wirst Du dort eigentlich keine künstlerische Aufgabe kriegen?“²¹

Beinahe flehentlich, seine Verwundbarkeit und Verlustängste kaum kaschierend, schreibt er schließlich im November 1921:

Ich mag nicht mehr, daß Du zu Hagemann gehst, bitte lehne die Einladungen ab. Ziehe es auch nicht hinaus, sondern erledige es. Sage ihm deutlich: ich will nicht und ich werde verhindern, dass Sie sich verlieben. Oder sage ihm von mir, wenn nötig.²²

Man weiß nicht, ob es letztlich zu einer Liaison gekommen ist oder nicht: Der Schriftsteller und Bühnenleiter Carl Hagemann hätte sehr wohl ins Bild und zu Marianne Zoffs „Zielgruppe“ gepasst: Der wohlhabende Recht konnte die schöne Marianne mit finanziellen Mitteln halten; sie machte keinen Hehl daraus, sich „Pelzmäntel, Ringe, Kostüme schenken zu lassen.“²³ Hagemann hingegen trat, nur wenige Wochen nach Brechts bittenden Brief, zu Beginn des Jahres 1922 gar die Stelle des Intendanten des Nassauischen Landestheaters in Wiesbaden an, in der Stadt, in die das neue Engagement sie geführt hatte. Weitere Engagements, beruflich profitable persönliche Verbindungen hätten da zum Greifen nahe gelegen.²⁴ Was hatte ihr dagegen der damals unbekannte Brecht zu bieten? Lassen wir ihn selbst antworten: „Ich kann sie nicht bezahlen und nichts für sie. Und was bin ich? Ein kleines, freches Knäuel, man sieht mein Gesicht noch nicht, ein kreditiertes Versprechen.“²⁵

Damit ist ein Thema berührt, welches Aufschluss gibt über eine wichtige Seite jenes „Kokottentums“ der Marianne Zoff, wie Brecht es ausdrückt. Denn so sehr der junge Autor auch immer wieder geneigt war, seine Frau als Hure zu verunglimpfen, eine andere Eigenschaft Zoffs verschwieg er stets: ihre ausgeprägte künstlerische Mittelmäßigkeit. Geht es um Brechts erste Frau, ist stets von der „Opernsängerin“ Marianne Zoff die Rede. Und nicht ungern, schon in ihrer Augsburger Zeit, ließ sie sich, in Hauptrollen-Kostümen posierend, fotografieren, z. B. als „Carmen“ oder als „Rosenkavalier.“²⁶ Dabei hatte sie diese Rollen bestenfalls vertretungsweise oder gar nicht gesungen. Die Liaison mit Marianne Zoff passte gut zu dem Image, das Brecht sich in dieser Zeit zuzulegen bemühte. Der Bürgerschreck, der, mit gerade einmal Anfang zwanzig, anstößige Texte schreibt, seine Promiskuität offen auslebt, sich zelebriert, unehelicher Kinder rühmt und nun gar „mit der schönsten Frau Augsburgs“ ein Verhältnis hat, die nicht zuletzt durch ihre schwarzen Haare, ihren dunklen Teint, also ihr exotisches Aussehen,²⁷ die Blicke auf sich zog. Wenn das nicht ziert!

Dass ihn ihr „Kokottentum“ aber immer wieder verletzte, aufs Tiefste traf, ist nicht anzuzweifeln.²⁸ Aber diese „Schwäche“ konnte Brecht in entspannteren Zeiten stilisieren. In Gedichten versah er sich, sich selbst idealisierend, mit dem Image des Bohemiens, der eben auch mit Huren verkehrt und sogar mit ihnen liiert sein kann, etwa in der *Ballade von der Hanna Cash*.²⁹ Aber sein Selbstbewusstsein, seinen Stolz auf die schöne, wenn auch ältere Geliebte definierte er eben auch durch deren

Künstlertum: Nicht nur Blickfang sollte sie sein, nein, auch begnadete Sängerin. Eine Diva – und Brecht an ihrer Seite!

Mit Mariannes Zoffs Können jedoch war es nicht weit her. Es stand sogar ausgesprochen schlecht darum; wesentlich schlechter als bisher vermutet und behauptet. Mag sein, dass die Eitelkeit es dem jungen Schriftsteller verbot, sich dies einzugestehen oder gar gegenüber anderen anzusprechen und sei es in größter Wut, oder dass er ihre Mittelmäßigkeit nicht hinreichend durchdrang: Er war von den Sangeskünsten Zoffs angetan und zeigte sich auch noch nach ihrem Weggang nach Wiesbaden davon beeindruckt. Als sie hier in Wagners *Rheingold* sang, war Brecht zwar von der Oper angewidert, ihre Fähigkeiten allerdings überzeugten ihn nach wie vor: „Erstaunlich einzig Mariannes schöne, zarte Stimme.“³⁰ Und dies, obwohl sich in Wiesbaden innerhalb weniger Wochen andeutete, dass sie sich auch hier mit ihren künstlerischen Fähigkeiten nicht würde etablieren können. Noch im Dezember 1921 erhielt sie einen Brief von Hagemann, zu dieser Zeit noch Bühnenleiter, in dem er ihr offenbar mitteilte, dass ihr Vertrag nicht verlängert werde.³¹ Wie auch immer sich die Verbindung zu Hagemann als dem neuen Intendanten im Einzelnen gestaltet haben mag, sie führte letztlich nicht zu einer weiteren Anstellung der Zoff. Unklar bleibt, inwieweit Brechts Insistieren – er legte Marianne Zoff immer wieder nahe, nicht länger in Wiesbaden zu bleiben³² – dabei eine Rolle spielte. Jedenfalls stellt er November/Dezember 1921 erleichtert fest: „Ich bin froh darüber, daß Du anscheinend das Richtige tust bei Hagemann, man darf ihm keinen kleinen Finger reichen. Laß Dich nicht einwickeln mit Kunst.“³³

*

Tatsächlich verlief Marianne Zoffs Karriere keineswegs rühmlich. Sie wurde am 30. Juni 1893 in Hainfeld (heute Tschechien, damals Deutsches Reich) geboren, erhielt nach dem Abitur Schauspiel- und Gesangsunterricht und wollte Opernsängerin werden. Nachdem sie mit kleinen Rollen als Mezzosopranistin in Wien aufgetreten war, folgte für die Spielzeit 1919/1920 ein Engagement an das Augsburger Stadttheater. Wie dieses zustande kam, weiß man nicht. Sie debütierte am 23. September 1919 in der Rolle der Mercédés, eines Zigeunermädchens in Bizets Oper *Carmen*. Wenig später lernte Brecht sie kennen, der sie, vermutlich mit Hilfe seines Presseausweises, einfach in der Theatergarderobe aufsuchte und ihr Komplimente machte. Vertretungsweise sang sie am 30. November die Partie der Carmen. In der Titelrolle enttäuschte sie jedoch, wie die für damalige Verhältnisse selten deutliche Besprechung in den *Augsburger Neuesten Nachrichten* außer Zweifel stellt: Der Rezensent weist hier nicht nur auf spielerische, sondern explizit auch auf gesangliche Schwächen hin. Marianne Zoff

hielt auch gesänglich, besonders in den tieferen Lagen, den kräftigeren Orchesterklängen nicht stand. In musikalischer Beziehung geriet ihr der zweite Akt am wenigsten, da hier neben einigen entschuldbaren Vergesslichkeiten auch eine schlimmer zu bewertende Entgleisung passierte: das deutlich hörbare Trompetenduo hinter der Szene hätte sofort auf den Pfad musikalischer Tugend zurückführen müssen.³⁴

Nach Lage der Dinge scheint sich der Autor dieser bereits an anderer Stelle zur Kenntnis genommenen Besprechung³⁵ noch höflich zurückzuhalten, indem er zwar auf die „Entgleisung“ hinweist, sie aber nicht konkretisiert, offenbar voraussetzend, dass der Besucher der Aufführung im Nachhinein weiß, was gemeint ist. Jedenfalls handelte es sich um alles andere als einen „Achtungserfolg,“ den Marianne Zoff errungen habe,³⁶ auch wenn der Rezensent am Anfang der Darstellung ihres Auftritts einräumt, dass sie im ersten Akt „allerbeste Hoffnungen“³⁷ erweckt habe. Was folgt, ist nichts anderes als ein gnadenloser Verriss.

Weiterhin heißt es in der Literatur³⁸ über Marianne Zoff, dass sie in der folgenden Zeit in Augsburg nur recht spärlich eingesetzt wurde, weshalb sie nach der Spielzeit 1920/21 nach Wiesbaden gegangen sei.³⁹ Sehr aufschlussreich ist ein genauerer Blick auf das Augsburger Engagement der Sängerin. Um hier zu konkreten Ergebnissen zu gelangen, wurden erstmals sämtliche Theaterprogramme und -zettel aus Marianne Zoffs Zeit am Augsburger Stadttheater gesichtet und ausgewertet.⁴⁰ Folgendes Bild ergibt sich:

In der Zeit vom 23. September 1919 (ihr Augsburger Debüt als Zigeunermädchen in *Carmen*) bis 16. Mai 1921 (sie sang bei ihrem letzten Auftritt die Waltraute in Wagners *Walküre*) wurde Marianne Zoff insgesamt 57mal in 18 verschiedenen Inszenierungen des Musiktheaters eingesetzt. Was zunächst gar nicht so wenig erscheint, relativiert sich, wenn man sich die damaligen Spielpläne deutscher Theater anschaut. Sie dokumentieren, dass es wesentlich mehr Inszenierungen gab als heutzutage, besonders im Bereich des Musiktheaters. So gab es während Zoffs Augsburger Zeit etwa zehn Inszenierungen von Opern mit mehrfachen Aufführungen, bei denen sie gänzlich unberücksichtigt blieb, darunter bekannte Werke wie Mozarts *Don Giovanni*, Beethovens *Fidelio*, Webers *Freischütz*, Wagners *Siegfried* und Verdis *Aida*. Sie wurde in der Tat nur selten eingesetzt und dies, von vier Ausnahmen abgesehen, während ihrer gesamten Augsburger Zeit nur in Nebenrollen, wie z.B. als die „zweite Dame der Königin“ in Mozarts *Zauberflöte* oder eine „brabantische Edle“ in Wagners *Lohengrin*. Marianne Zoff konnte sich zu keiner Zeit durchsetzen, nie ein Profil als Sängerin gewinnen, das bessere und häufigere Besetzungen hätte rechtfertigen können.⁴¹ Und keineswegs

ist es so, dass ihr Augsburger Engagement lediglich eine Station auf dem steinigem Weg zu einer erfolgreichen Mezzosopranistin markiert hätte. Es blieb bei ihrer Mittelmäßigkeit, die verhinderte, dass sie sich auf den Bühnen zumindest halbwegs bedeutender Theater durchsetzen konnte. In Wiesbaden bekam sie wieder nur kleinere Rollen. Auch später sollte sich nie eine erwähnenswerte Karriere als Sängerin anschließen.

Bedeutsam für ihre gesamte Augsburger Zeit ist indessen das Scheitern in der Rolle der Carmen am 30. November 1919. Es sollte ein Scheitern markieren, das sich fortsetzte und in der Öffentlichkeit durchaus wahrgenommen wurde. Hier ist nicht nur auf die Besprechung in den *Augsburger Neuesten Nachrichten* hinzuweisen, sondern auch auf die außergewöhnlich lange Auftrittspause, die anhand der Theaterprogramme unmittelbar nach Marianne Zoffs Debüt als Carmen nachzuweisen und mit Abstand die längste während ihres Augsburger Engagements ist. Erst am 28. Dezember 1919 durfte sie wieder singen, und zwar in der Rolle der Fuhrmannsfrau Lola in *Cavalleria rusticana* von Mascagni, die sie vor ihrem Auftritt als Carmen schon gesungen hatte. Sehr offensichtlich ist es so, dass Marianne Zoff nach ihrem Misserfolg als Carmen für eine Zeit aus den Besetzungslisten gestrichen wurde, um sie aus der „Schusslinie“ zu nehmen, sie möglicherweise zu schützen, um sie dann, nachdem ihr Auftritt etwas an Aktualität verloren hatte, wieder in Nebenrollen einsetzen zu können. In einem Gespräch, das Marianne Zoff mit dem Journalisten Willibald Eser führte, erzählt sie, dass die Carmen gar ihre allererste Rolle in Wien gewesen sei und dass sie mit dieser Rolle „einen großen Erfolg“ gehabt habe: „Sie bietet ja auch fabelhafte Möglichkeiten. Ich sang Mezzo-Sopran und gefiel den Leuten. Was will man als blutjunges Mädchen mehr? Ich bitt' Sie.“⁴²

Zu einem zweiten Versuch, Marianne Zoff eine größere Rolle singen zu lassen, kam es erst wieder Monate später. Am 11. März 1920 durfte sie den Cherubino aus Mozarts *Figaros Hochzeit* singen, jener Oper, die Brecht Monate zuvor wohl zum Einakter *Die Hochzeit* inspiriert hatte. In dieser „Hosenrolle“ fand der Kritiker sie „ausgezeichnet,“ fügt aber gleich an, dass ihr „herbes, resonanzloses Organ“⁴³ schließlich auch gut zu Männerrollen passe.

Wie noch heute in der Weihnachtszeit nicht unüblich, wurde am 28. Dezember 1920 Engelbert Humperdincks Kinder-Oper *Hänsel und Gretel* aufgeführt. Marianne Zoff bekam die Titelrolle des Hänsel. Dies führte dazu, dass sie abermals zum Mittelpunkt einer Besprechung wurde, die einen Tag später in den *Augsburger Neuesten Nachrichten* erschien. Konnte bei der Kritik ihres ersten und auch zweiten Auftritts in einer größeren Rolle bei aller Deutlichkeit noch eine gewisse Zurückhaltung der Debütantin gegenüber konstatiert werden, so hatte sich dies nun grundlegend geändert:

Theater und Musik.

Stadttheater.

„Hänsel und Gretel“.

Humperdinks vollstümliche Märchenoper, die gewohnte Weihnachtsgabe unseres Stadttheaters, die letztes Jahr vor Binners „Christelflein“ das Feld räumen mußte, trat neuer mit einer kleinen Verspätung wieder in ihre alten Rechte. Trotz dieser Verspätung noch zu früh, da manches unausgeglichen, unausgereift herauskam. Die beiden ersten Aufzüge, welche painflos abrollten, hatten — zum Teil infolge Unsicherheit — zu wenig Leben; erst im dritten brach einiger Kinderhumor durch. Daß Fr. Joff als Hänsel eine so blaße Kopie von bubenhaftem Spiel bieten könne, war uns eine sonderbare Ueberraschung; auch gesanglich war vieles Unsichere und tolllich Unsitere in Kauf zu nehmen, falls in der mittleren und tiefen Lage überhaupt etwas zu hören war. An die Bombenstimme von Fr. Panzer (1918) durfte man nicht zurückdenken. Gesanglich und darstellerisch ungleich sicherer, freier und origineller war die Gretel des Fr. Jessel. Das distret gesetzte, aber doch ungeheuer polyphone Orchester Humperdinks verlangt von dem Gesangsterpaar ansiehige Singstimmen und dazu auch eine musterhafte Aussprache, um so mehr als die Musik meist lebhaftes Weisen und kurze Notenwerte vorschreibt. Das Elternpaar (Fr. Scheyer und Herr Dittler) war weit besser, insbesondere der Besenbinder Ditters in seiner martigen Stimmkraft und gelungenen Erscheinung eine erstklassige Leistung. Fr. Anni Kitzling machte sich zu einem charakteristischen Typ von abstoßender Hege; auch wohlthuend sicher in ihrem nicht leichten Part, scheint die vorzügliche Künstlerin nur für eine derartige Rolle noch zu viel zu „singen“. Das melodische Sandmännchenlied erteilte Fr. Schmitzmann mit ihrer schönen, nach unten zu leider etwas klagarmen Stimme; das Laumännchen sang sehr hübsch. Fr. Köschlein, die arg lieb aussah, aber in Uebereinstimmung mit der Orchesterleitung einen frischen Saujwind, einen jeden Morgen Sonnenstrahl mimen sollte. In vielen solchen „Kleinigkeiten“ mußte die leitende Hand des Regisseurs nachhelfen, die sich hier namentlich in den ersten zwei Akten manche Wirkungsmöglichkeit hatte entgehen lassen. Der Propekt der Himmelsteter war neu, doch wollten die Lichteffekte nicht gleich variieren.

Der zuverlässige musikalische Führer war Herr Tutein, der selbstverständlich die reiche Polyphonie des Orchesters unmöglich in eine akustische Linie mit der Stimmfähigkeit der beiden Hauptgesangskräfte bringen konnte. Die kleine Flöte war am Anfang, weil uneingeblesen, viel zu tief, und die Echostimmen im Walde detonierten nach der Höhe, was bei einem Wiberhall in der Natur nicht vorkommt. Jedenfalls aber war ein ernstes Streben des Kapellmeisters unverkennbar; das sicher studierte Schlußensemble bewies es.

Das Haus war gut, aber nicht voll besetzt. Viel Kinderlein horchten und guckten dem musikalischen Märchen zu, aber das Theater scheint sich mit „Wetterchens Mondfahrt“, mit „Mag und Morik“ selber Konkurrenz zu machen. Ist übrigens Humperdinks Oper ein Kinderstück? Zur Zeit der Erstaufführungen vor nahezu dreißig Jahren nannte mancher die großartig kontrapunktliche Polyphonie dieser Musik allzu schwere Kost für den Kindergaumen. Ob die Jugend von heutzutage vielleicht mehr Verständnis für den aparten Satz, für die instrumentale Kunst dieser Partitur besitzt? dr.

Daß Frl. Zoff als Hänsel eine so blasse Kopie von bubenhaftem Spiel bieten könne, war uns eine sonderbare Überraschung; auch gesanglich war vieles Unsichere und tonlich Unstete in Kauf zu nehmen, falls in der mittleren und tiefen Lage überhaupt etwas zu hören war. An die Bombenstimme von Frl. Panzer (1918) durfte man nicht zurückdenken. Gesanglich und darstellerisch ungleich sicherer, freier und origineller war die Gretel des Frl. Jessel...Der zuverlässige musikalische Führer war Herr Turein, der selbstverständlich die reiche Polyphonie des Orchesters unmöglich in eine akustische Linie mit der Stimmfähigkeit der beiden Hauptgesangskräfte bringen konnte.⁴⁴

Der Verriss gewinnt eine besondere Schärfe, weil er Marianne Zoffs Fähigkeiten nicht nur gegen die – offensichtlich bessere – zweite Titelrolle ausspielt, sondern auch unterstellt, dass ihr Nichtkönnen dazu geführt habe, dass beide Partien und Orchester nicht recht in Einklang zu bringen waren.

Abermals folgten spärliche Auftritte in Nebenrollen, bis ihr knapp drei Monate später letztmalig die Gelegenheit geboten wurde, sich in einer größeren Rolle zu profilieren. Marianne Zoff konnte, insgesamt dreimal, die Dorabella in Mozarts *Così fan tutte* singen. Brecht schreibt: „Ihr Spiel ist sehr schön, ruhig und graziös, und sie singt leicht trällernd, lerchenhaft.“⁴⁵ In diesem Zusammenhang nun kann, wie Hiltrud Häntzschel es tut,⁴⁶ erstmals auf eine eindeutig positive Kritik verwiesen werden, die Brecht geradezu sekundiert:

Die Dorabella Frl. Zoffs war ganz Stil, von der spielerischen Leichtigkeit der Tonführung, wie der Behandlung der buffonesken Schnellsprechmanier der Rezitative, der Leichtigkeit des Spiels, bis zur kleinsten Geste.⁴⁷

Und nochmals Brecht in diesem Zusammenhang: In „den Blättern steht Glänzendes über ihre Dorabella.“⁴⁸ Mehr noch: Werner Hecht zitiert einen kurzen Zeitungsartikel über Marianne Zoffs Weggang aus Augsburg vom 16. April 1921, in dem es heißt, ein Professor Mannstedt habe sie aufgrund ihrer Rolle als Dorabella gleich ans Nassauische Landestheater in Wiesbaden verpflichtet „und zwar als erste Vertreterin des Charakterfaches.“⁴⁹ Offensichtlich ohne eingehenderes Quellenstudium betrieben zu haben, leitet Hecht davon ab: „Die guten Kritiken ebnet Marianne Zoff die Anstellung in Wiesbaden.“⁵⁰

Doch dies spiegelt nicht das komplette Bild, denn es existiert noch eine bisher nicht wahrgenommene Kritik in den *Augsburger*

Neuesten Nachrichten, die alles andere als wohlmeinend ausfiel und Hechts Folgerungen und Häntzschels Resümee, Marianne Zoff habe als Dorabella nicht nur die Kritiker bezaubert,⁵¹ derart verallgemeinernd als anzweifelbar erscheinen lässt. Abermals wird die Sängerin der zweiten weiblichen Hauptpartie entgegengestellt:

Elisabeth Delius gab die lilienblumige Schwester mit so viel Geschmack und schönem Gesang, als man billig von einer ausgesprochen dramatischen Stimme verlangen kann; ihre großen Arien, die weit in Höhe und Tiefe ausgreifen, waren hoch anerkennenswerte Leistungen. Marianne Zoff umkleidete die Dorabella mit dem Charme einer echten Rokokoerscheinung, ohne freilich im Gesanglichen ganz über die Mängel ihrer Ausbildung hinweggehen zu können...Die Offiziersrollen waren bei Schwarz und Kremer in guten und besten Händen (die Frage Guglielmos ‚Was pocht denn so hier?‘ muß auf Dorabellens Brust bezogen werden).⁵²

Ein weiterer Verriss, der nicht gänzlich einer gewissen Subtilität entbehrt und die Sängerin mit feinsinnigem Humor auf das reduziert, was sie vermeintlich wirklich ausmachte – und das offenbar nicht nur in den Augen des Rezensenten: auf ihr Aussehen und ihren Habitus. Sogar die zitierte wohlmeinende Besprechung der Beilage der *München-Augsburger Abendzeitung* bestätigt im Weiteren, dass die Erscheinung der Sängerin und ihr gestisches Talent eine große Rolle spielten: „Als besonders ergötzlich darf ihr stummes Spiel im Finale des zweiten Aktes genannt werden.“⁵³

Während die in Hauptrollen dieser Zeit standardmäßig eingesetzte Elisabeth Delius mit – so der Kritiker der *Augsburger Neuesten Nachrichten* – „hochanerkennenswerter gesanglicher Leistung“ hervortritt, überzeugt Marianne Zoff durch ihre „Rokokoerscheinung.“ Akzentuiert wird diese Gegenüberstellung mit der – witzigen, wenn auch zweifellos unverschämten – Bemerkung über ihre Brust, die Guglielmos Frage wohl provoziert habe. Dieses wiederum lässt Rückschlüsse auf Zoffs auch öffentliches Auftreten in Augsburg zu, das, wie nur wenig später in Wiesbaden, nicht zuletzt durch Kokettieren mit ihrer Schönheit geprägt gewesen sein dürfte.

Aber noch ein letztes Mal zur Besprechung im *Stadt-Anzeiger*: Sie entspringt offenbar einer singulären Meinung. Dies lässt sich nicht ausschließlich von der überwiegenden Zahl der negativen Stimmen ableiten, sondern der Rezensent räumt es selbst ein: Er kritisiert nämlich, dass Marianne Zoff „viel zu selten und meist am unrechten Platze beschäftigt“⁵⁴ werde. Dies dürfte die vorangegangenen eineinhalb Jahre

ihres Augsburger Engagements widerspiegeln: Marianne Zoff kam am Stadttheater in der Tat nur spärlich zum Zuge; sie konnte also weder die Spielleitung, noch die Kritiker, noch das Publikum von ihren Fähigkeiten als Sängerin überzeugen.

Nach ihren Auftritten als Dorabella sang Marianne Zoff noch zweimal in Nebenrollen, und damit war ihre Augsburger Zeit beendet. Es ist unbekannt, ob ihr Engagement nicht verlängert oder vorzeitig beendet wurde oder ob sie gar von sich aus die Konsequenzen aus ihren oft nicht einmal mediokren Auftritten zog. Als Quelle liegt hier lediglich der von Hecht zitierte Zeitungsartikel vor. Fest steht, dass ihre anhaltende, über zwei Spielzeiten währende Erfolglosigkeit eine längere Anstellung am Augsburger Stadttheater unmöglich gemacht hätte und jener Professor Mannstedt sich kaum schwer getan haben dürfte, die Sängerin von Augsburg wegzulocken. Ob er sie, wie ehemals Brecht, gleich in ihrer Garberobe besucht und ihr Komplimente gemacht hatte, ist ebenfalls unbekannt, wäre aber interessant zu wissen.

Das, was Brecht mit Bezug auf seine spätere Frau als „Huren- oder Kokottentum“ anprangerte, hatte offensichtlich seinen guten wirtschaftlichen Grund. Marianne Zoffs finanzielle Ansprüche auf der einen Seite und ihr berufliches Können auf der anderen klafften weit auseinander. Also ließ sie sich von Männern aushalten. Sie konnte sich Brecht zugunsten gar nicht von Oskar Camillus Recht trennen, da weder Brecht noch sie selbst für ihren aufwändigen Lebensunterhalt hätten sorgen können und sie gleichzeitig keineswegs zu einem bescheideneren Lebenswandel bereit war. Klar ist auch, Brechts Briefe und Notate aus Marianne Zoffs Wiesbadener Zeit stellen dies außer Zweifel, dass andere finanziell potente oder einflussreiche Männer gefolgt wären, hätte sie sich tatsächlich von Recht getrennt – zumindest solange, bis Brecht sich als erfolgreicher Schriftsteller etabliert hätte. Gerade darum bemühte er sich in dieser Zeit enorm; nicht nur, aber gewiss auch, um Marianne Zoff zu beeindrucken und um für sie finanziell unabhängiger zu sein. Und dies unter der permanenten „Bedrohung,“ Marianne könne sich mit anderen Männern abgeben:

In den Geschäften gehe ich stiermäßig vor, erwarte nicht viel und benütze alles...Arbeite doch und lies, statt des Tanzens, aber Du tanzt ja wohl auch nicht! Lies Döblin und Dostojewski an den Abenden und trainiere Dich im Alleinsein.⁵⁵

schreibt Brecht November/Dezember 1921 in beinahe anrührend hilfloser Weise mit der Absicht, Zoffs profitorientierten Umgang mit Männern zu verhindern, indem er sie auffordert, sich doch lieber mit Literatur zu befassen.

Wie sich die Beziehung zwischen Brecht und Marianne Zoff weiter entwickelte, sei hier nur kurz wiedergegeben: Im Sommer 1922 gab Paula Banholzer ihren und Brechts Sohn für einige Monate zu Marianne Zoff. Diese wurde abermals von Brecht schwanger. Oskar Camillus Recht, immer noch präsent, suchte Paula Banholzer auf, um sie darüber in Kenntnis zu setzen, woraufhin es in München zu einer Aussprache zwischen Brecht und beiden Frauen kam. Brechts und Marianne Zoffs Tochter Hanne wurde am 12. März 1923 geboren, bereits im Dezember 1922 allerdings war Brecht seiner späteren zweiten Frau Helene Weigel begegnet.

Marianne Zoff erhielt 1925/26 nochmals ein Engagement in Münster/Westfalen, nachdem sie sich vergebens um ein solches in Wien bemüht hatte. Brecht nahm die Ehe mit ihr immer weniger ernst; geschieden wurde er am 16. September 1928. Schon am 3. November 1924 war Brechts und Helene Weigels gemeinsamer Sohn Stefan geboren worden. Dennoch wurde auch Marianne Zoff im Sommer 1925 erneut von ihm schwanger. Brechts Ansicht einem weiteren Kind gegenüber hatte sich zwischenzeitlich allerdings grundlegend geändert.⁵⁶ Keineswegs mehr bezeichnet er Marianne Zoff in Zusammenhang mit einer möglichen Abtreibung als „Hure.“ Er befürwortet, die Angst vor einem weiteren unehelichen Kind im Nacken, in zucker süßem, überredenden Tonfall nicht nur eine solche, sondern weiß, dank seines alten Augsburger Freundes, des Arztes Otto Müllereisert, gleich auch Rat, wie ein Abbruch bzw. Abgang herbeigeführt werden könne:

Liebste Mariandel, Maschinko, Mäsche,

- 1) Wenn Du das Kind willst, dann bekomm´s
- 2) Wenn nicht (und klüger ist´s, zu warten, denn jetzt kostet´s 6000 Mark und Deine Bühnenlaufbahn für immer und im Frühling kannst Du Zwillinge haben. Du weißt, daß ich von Dir so viele Kinder will, als ich haben kann), dann warte auf meinen Brief von morgen Mittag mit einem Rezept Ottos. Otto ist jetzt in München, um mit dem zu reden, von dem wir sprachen – für alle Fälle!⁵⁷

Im darauf folgenden Brief an Marianne Zoff heißt es, Otto

brachte ein Rezept mit, das gut ist und das Du unter allen Umständen, vor du was anderes tust, probieren mußt. Also Du mußt in der Apotheke chininum sulfuricum Tabletten...verlangen, insgesamt zehn Stück...Wenn die Apotheker fragen wofür, sag wegen Malaria, die Du gehabt hast.⁵⁸

Der Versuch, die Schwangerschaft zu unterbrechen, war offensichtlich von Erfolg gekrönt, über ein weiteres Kind Brechts und Marianne Zoffs ist jedenfalls nichts bekannt. Ihrer Lebensausrichtung offensichtlich treu bleibend, heiratete Marianne Zoff später den bekannten Schauspieler Theo Lingen, mit dem sie schon länger eine Beziehung hatte. Dieser verstand sich später mit Brecht passabel, trat gar über zweihundert Mal als „Mackie Messer“ in der *Dreigroschenoper* auf und kümmerte sich um dessen Tochter Hanne. Zunächst allerdings stand Brecht Lingen keineswegs unvoreingenommen gegenüber: Noch Ende März/Anfang April 1926 bezeichnet er ihn in einem Brief an Marianne Zoff, in dem er sich vorgeblich um die Erziehung der gemeinsamen Tochter sorgt, als „minderwertigen Menschen,“ „der mir verhaßt und verdächtig ist und mit dem Du schläfst und also in einer Beziehung stehst, die keine Atmosphäre für ein kleines Mädchen schafft.“⁵⁹

Unter allen Frauengeschichten Brechts markiert die Beziehung mit Marianne Zoff einen wichtigen Wandel. Vor ihr hatte sich Brecht jungen, naiv-bodenständigen Augsburger Frauen genähert. Diese konnte er, noch keineswegs erfüllt mit übermäßigem Selbstbewusstsein und schüchtern trotz allem antibürgerlichen Impetus, beeindrucken, sich ihnen überlegen fühlen. Zu nennen sind hier in erster Linie Rosa Maria Amann und jene „charakterlich-autonome“⁶⁰ Paula Banholzer. Marianne Zoff hingegen ist die Frau, die für Brechts offen ausgelebte, prononcierte Antibürgerlichkeit steht und werkgeschichtlich am ehesten mit der *Hauspostille* zu verbinden ist, darüber hinaus mit seiner Entwicklung zum „neusächlich“ auftretenden Individualisten, zum Provokateur, der rücksichtslos Konventionen bricht, für die „Außenansicht“ Abgebrühtheit zelebriert und sich gar mit einer vermeintlichen Diva schmücken kann. Sein Empfinden hingegen erweist sich dabei, wenn auch oft durch Selbststilisierung verfremdet, als erstaunlich gewöhnlich, verwundbar, bisweilen gar kleinbürgerlich.

Schon während dieser Jahre war Brecht zunehmend angetan von einem anderen Frauentyp, trotz der anhaltenden emotionalen Bindung an Marianne Zoff. Helene Weigel, seine zweite Frau, ist hier als exemplarischste, zweifellos wichtigste und bekannteste, wenngleich nicht einzige noch folgende zu nennen. Wie Weigel verkörpern Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, aber auch die Schauspielerin Carola Neher eigenständige Frauen, die in der Lage waren, ihr Selbstbewusstsein von ihren intellektuellen oder künstlerischen Begabungen abzuleiten. Dass es in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre alle drei Frauentypen gab, die einander sukzessive ablösten, die eher biederen Augsburgerinnen, die aufsehenerregende, aber talentlose Marianne Zoff, die Persönlichkeiten à la Helene Weigel, zeugt vom tiefgreifenden Entwicklungs- und Orientierungsprozess, den Brecht in dieser Zeit durchlebte.

Anmerkungen

- 1 Bertold Brecht, *Werke: Große Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 26, Werner Hecht u.a., Hrsg. (Berlin, Frankfurt/Main: Aufbau und Suhrkamp, 1987-2000), S. 211.
- 2 Bertolt Brecht, *Briefe an Marianne Zoff und Hanne Hiob*, Hanne Hiob, Hrsg. (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990).
- 3 Vgl. Paula Banholzer, *So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche*, Axel Poldner und Willibald Eser, Hrsg. (München: Universitas, 1981); darin: „Marianne Zoff-Lingen-Brecht erzählt Willibald Eser über ihre Zeit mit Brecht.“ S. 155-193.
- 4 Vgl. Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*, Bd. 1 (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987), S. 140-153; S. 208-211; Jürgen Hillesheim, *Augsburger Brecht-Lexikon* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), S. 184-186.
- 5 Mittenzwei, *Das Leben*, S. 144.
- 6 Vgl. BFA 26, S. 212.
- 7 Vgl. hierzu: Jürgen Hillesheim, *Bertolt Brecht – Erste Liebe und Krieg. Mit einem bislang unbekanntem Text und unveröffentlichten Fotos* (Augsburg: Verlagsgemeinschaft Augsburg, 2008), S. 78-83.
- 8 Vgl. hierzu z.B. die umfassende neuere Darstellung von Ana Kugli, *Feminist Brecht? Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts* (München: M-Press, 2006).
- 9 Vgl. hierzu: Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Bd. 1 (Reinbek: Rowohlt, 1980), S. 170.
- 10 Ebd., S. 170f.
- 11 Ebd., S. 171.
- 12 Vgl. Genia Schulz, „Ballade von der Hanna Cash. Lektionen über die Liebeskunst,“ in Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen, Hrsg., *Bertolt Brechts Hauspostille* (Stuttgart: Metzler, 1978), S. 173-203; hier S. 195.
- 13 Vgl. Herbert Frenken, *Das Frauenbild in Brechts Lyrik* (Frankfurt/Main, Berlin, Bern: Lang, 1993), S. 176-235.
- 14 Vgl. Mittenzwei, *Das Leben*, S. 141f.
- 15 Vgl. Jürgen Hillesheim, „Ich muß immer dichten.“ *Zur Ästhetik des jungen Brecht* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), S. 277-289.
- 16 Vgl. z. B. BFA 26, S. 255.
- 17 BFA 28, S. 190.
- 18 Vgl. BFA 11, S. 65-68.
- 19 BFA 26, S. 203.
- 20 BFA 28, S. 123.
- 21 Ebd., S. 126.
- 22 Ebd., S. 136.
- 23 Vgl. BFA 26, S. 177.
- 24 Vgl. hierzu: Hiltrud Häntzschel, *Brechts Frauen* (Reinbek: Rowohlt, 2002), S. 51.
- 25 Ebd.
- 26 Vgl. *Briefe an Marianne Zoff und Hanne Hiob*, Abb. 3 und 4.
- 27 Vgl. BFA 26, S. 189 bzw. BFA 28, S. 118, S. 135 und S. 211.
- 28 Vgl. hierzu auch: Mittenzwei, *Das Leben*, S. 145.
- 29 Vgl. hierzu: Hillesheim, „Ich muß immer dichten,“ S. 277-289.
- 30 BFA 28, S. 256.

- 31 Vgl. hierzu: Brecht, *Briefe an Marianne Zoff und Hanne Hiob*, S. 39.
- 32 Vgl. BFA 28, S. 137f.
- 33 Ebd., S. 139.
- 34 *Augsburger Neueste Nachrichten*, 01.12.1919, S. 4.
- 35 Vgl. Hillesheim, „Ich muß immer dichten,“ S. 28.
- 36 Vgl. Häntzschel, *Brechts Frauen*, S. 37.
- 37 Vgl. *Augsburger Neueste Nachrichten*, 01.12.1919, S. 4.
- 38 Vgl. Hillesheim, „Ich muß immer dichten,“ S. 280.
- 39 Vgl. ders., *Augsburger Brecht-Lexikon.*, S. 185.
- 40 Sämtliche Dokumente befinden sich im Bestand der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, deren Direktor, Dr. Helmut Gier, ich herzlich für ihre Bereitstellung danke.
- 41 John Fuegi spricht von Marianne Zoffs „wunderbarem Mezzosopran“, als habe er ihn selbst gehört. Von ihren Augsburger Auftritten leitet er eine „erfolgreiche Karriere“ ab. Die Aufzählung allerdings ist unvollständig, so fehlt z. B. Cherubino aus Mozarts *Figaros Hochzeit*, Hänsel aus Humperdincks *Hänsel und Gretel* und Dorabella aus Mozarts *Cosi fan tutte*. Fuegi nimmt auch nicht zur Kenntnis, dass Marianne Zoff die Carmen nur singen durfte, weil die für diese Rolle eigentlich vorgesehene Sängerin erkrankt war. Seine Meinung, Marianne Zoffs Augsburger Zeit sei von Erfolg gekrönt gewesen, resultiert aus mangelnder Kenntnis der Operngeschichte: Fuegi zählt – wie gesagt: unvollständig – ihre Auftritte auf, hält auch einzelne Rollen fest, vermag es dabei aber offensichtlich nicht, die Hauptpartien von den Nebenrollen zu unterscheiden. Vgl. John Fuegi, *Brecht & Co. Biographie* (Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1997), S. 102f.
- 42 *Marianne Zoff-Brecht-Lingen erzählt Willibald Eser über ihre Zeit mit Brecht*, S. 156.
- 43 *Augsburger Neueste Nachrichten*, 12. März 1920 (Abendausgabe), S. 4.
- 44 Ebd., 29. Dezember 1920 (Abendausgabe), S. 3.
- 45 BFA 26, S. 190.
- 46 Vgl. Häntzschel, *Brechts Frauen*, S. 46.
- 47 *Stadt-Anzeiger für Augsburg*. Beilage der *München-Augsburger Abendzeitung*, 19. März 1921, S. 1.
- 48 BFA 21, S. 200.
- 49 Werner Hecht, *Brecht Chronik. 1898-1956*. (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997), S. 113.
- 50 BFA 21, S. 556.
- 51 Vgl. Häntzschel, *Brechts Frauen*, S. 39.
- 52 *Augsburger Neueste Nachrichten*, 17. März 1921 (Abendausgabe), S. 2.
- 53 *Stadt-Anzeiger für Augsburg*. Beilage der *München-Augsburger Abendzeitung*, 19. März 1921, S. 1.
- 54 Ebd.
- 55 BFA 28, S. 139f.
- 56 Vgl. hierzu Häntzschel, *Brechts Frauen*, S. 59f.
- 57 BFA 28, S. 232.
- 58 Ebd., S. 233.
- 59 Ebd., S. 255.
- 60 Vgl. Sabine Kebir, *Ein akzeptabler Mann? Brecht und die Frauen* (Berlin: Aufbau Taschenbuch, 1998), S. 55.

