

1935 DER
07061



Alban Berg

Wozze

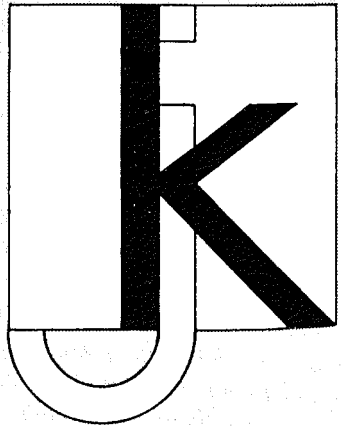
ROMEO ||
mannermode



GABI CHOWANITZ · CHEMNITZER STRASSE 9
4600 DORTMUND 1 · TELEFON 0231/16 09 75

PORTOBELLO'S
tricks and casuals

joachim köllner
der goldschmied.



hohe straÙe 6
leingang chemnitzer straÙe |
4600 dortmund 1
telefon 0231/160880

CON MODA

CHRISTA SEIFERT
HOHE STRASSE 6
4600 DORTMUND 1
TEL. 0231 / 16 14 61

HANDLUNG

ERSTER AKT

1. Szene: Der Hauptmann beklagt sich bei der Rasur über Wozzecks rastloses Wesen und zwingt ihm ein Gespräch über Zeit und Ewigkeit auf. Als er seinem Untergebenen Unmoral vorwirft, weil er mit seiner Geliebten Marie ein uneheliches Kind besitzt, bricht Wozzeck sein Schweigen und verteidigt sich vehement mit dem Hinweis auf seine Armut.

2. Szene: Wozzeck hat mit seinem Kameraden Andres Weidenstöcke geschnitten. Die freie Natur wirkt bedrohlich auf ihn, er wird von unheimlichen Erscheinungen heimgesucht. Beim Untergehen der Sonne verdichten sie sich zu einer furchtbaren Schreckensvision.

3. Szene: Marie gerät mit ihrer Nachbarin Margret in Streit, als sie die vorbeiziehende Militärmusik beobachtet und ihr die stattliche Figur des Tambourmajors ins Auge sticht. Nachdem Marie ihr Kind in den Schlaf gesungen hat, tritt Wozzeck hinzu. Er ist von seinen Erscheinungen noch so verstört, daß er seinen Sohn gar nicht wahrnimmt.

4. Szene: Um zusätzliches Geld für den Lebensunterhalt zu beschaffen, hat sich Wozzeck einem Doktor als Versuchsperson verdungen. Der Doktor träumt von unsterblichem Gelehrtenruhm, Wozzecks Schilderung seiner Visionen nimmt er erfreut als fixe Idee zur Kenntnis, die den Wert seines Studienobjekts steigert.

5. Szene: Das prahlerische Gebaren des Tambourmajors verfängt bei Marie. Sie gibt sich ihm nach kurzer Gegenwehr hin.

ZWEITER AKT

1. Szene: Marie betrachtet die Ohrringe, die ihr der Tambourmajor geschenkt hat. Wozzeck tritt unvermutet hinzu, um seinen Lohn abzugeben. Beim Anblick des Schmucks steigt ein erster Verdacht in ihm auf.

2. Szene: Im Gespräch mit dem Hauptmann spielt der Doktor dessen Aufgedunsenheit aus, um ihm mit sarkastischem Spott Angst vor Lähmung und Tod einzujagen. Den vorüberhastenden Wozzeck halten sie zurück und quälen ihn mit Anspielungen auf Marias Untreue. Wozzeck stürzt verzweifelt davon.



3. *Szene:* Wozzeck will Marie wegen des Tambourmajors zur Rede stellen. Sie tritt ihm entschieden entgegen, gibt jedoch ausweichende Antworten, die sein Mißtrauen verstärken.

4. *Szene:* Bei einer ausgelassenen Zecherei in einem Wirtshausgarten wird Wozzecks Verdacht zur Gewissheit. Er sieht, wie Marie engumschlungen mit dem Tambourmajor tanzt. In Wozzeck reift der Gedanke, Marie zu töten.

5. *Szene:* In der Kaserne steigen die Bilder vom Wirtshausgarten in Wozzeck auf und hindern ihn am Schlaf. Phantasien von einem Messer bedrängen ihn. Betrunken poltert der Tambourmajor herein und prahlt mit seiner Liebschaft. Mit Wozzeck bricht er einen Streit vom Zaun, prügelt und würgt ihn.

DRITTER AKT

1. *Szene:* Beim Lesen in der Bibel stößt Marie auf Worte, durch die sie sich ihres schuldhaften Verhaltens bewußt wird. Ein Gefühl tiefer Reue befällt sie beim Gedanken an Wozzeck.

2. *Szene:* An einem Teich im Wald kommt es zu einem letzten Gespräch zwischen Wozzeck und Marie. Wozzeck küßt Marie nochmals und sticht sie beim Aufgehen des Mondes nieder.

3. *Szene:* Nach der Tat stürzt sich Wozzeck in das wilde Treiben in einer Schenke, zecht und tanzt, bis Margret Blut an seinem Arm entdeckt. Völlig verwirrt sucht er die Flucht.

4. *Szene:* Wozzeck ist an den Teich zurückgekehrt und schleudert nach fieberhafter Suche das verräterische Messer hinein. Seiner Sinne nicht mehr mächtig, ertrinkt er beim Versuch, sich im Wasser vom Blut zu reinigen.

5. *Szene:* Kinder spielen auf der Straße. Als sie vom Mord hören und zum Teich laufen, bleibt Maries Knabe allein zurück.

WIR STELLEN VOR...
EINFÜHRUNGEN
DISKUSSIONEN
KOMPONISTENPORTRÄTS
OPERNBALL OPER AM VORMITTAG
KÜNSTLERPORTRÄTS WEIHNACHTSABEND
KAMMERKONZERT PROBENBESUCH SPENDEN
LESUNGEN FÖRDERPREIS THEATERREISE
ZU GAST BEI... THEATERFÜHRUNG
PHILHARMONIKERFEST
REZITATIONEN



Verein zur Förderung der Städtischen Bühnen
Dortmund e.V.

Geschäftsstelle im Hause der Vogt KG · Stockumer Straße 167
4600 Dortmund 50 · Telefon 02 31/71 82 52

ALBAN BERG – EIN SCHÖPFER DER NEUEN MUSIK

Hans Heinz Stuckenschmidt

Alban Berg war fünfzig Jahre alt, als er in Wien am Heiligabend 1935 nach langer, qualvoller Krankheit starb. Er sah Nacht über Europa hereinbrechen. In seinem österreichischen Vaterland breitete sich der Ungeist einer faschisierten, gleichgeschalteten Kultur aus. Ihre Schergen sahen in Bergs Musik nichts als Zeichen des Verfalls. Vergeblich kämpfte er seinen Kampf gegen die Hüter flachster Konventionen. Er sah sich auf verlorenem Posten, und diese Erkenntnis mag dem Körper viele Widerstandskräfte gegen die Sepsis entzogen haben, die sein Blut vergiftete. Sein Genie war aufgeblüht in dem Wien vor 1914, wo viele der wichtigsten Impulse des zwanzigsten Jahrhunderts ihren Ursprung hatten. Die moderne Seelenanalyse Sigmund Freuds, das funktionelle, ornamentlose Bauen von Adolf Loos, die revolutionäre Malerei Oskar Kokoschkas entstammten dem selben radikalen Willen zur Revision des Denkprozesses, der sich später in der Philosophie des Wiener Kreises um Moritz Schlick und Rudolf Carnap manifestierte.

Als Berg, der junge verwöhnte Kaufherrensohn, 1904 Schüler Arnold Schönbergs wurde, stand seine Musik noch im Licht einer schwelgerischen, in der Pflanzenornamentik des Jugendstils zerfließenden Hyperromantik. Selbst die frühen Lieder nach Texten von Rilke, Storm, Carl Hauptmann, obwohl an Schönbergs Harmonik geschult, haben noch den exaltierten Zug einer ästhetisch kaum gebändigten Leidenschaft. Was aber schon an ihnen stark und unmittelbar anspricht, das ist die exzeptionelle Wärme des Ausdrucks, die Erlebtheit jeder Phrase, jeden Klangs, jeder rhythmischen Wendung. Diese Wärme ist es, die Alban Bergs Musik vom ersten bis zum letzten Werk durchflutet und noch den gewagtesten Konstruktionen seines kühnen Formwillens die Kraft der Überzeugung sichert. Sie ist unverkennbarer Ausdruck seiner Persönlichkeit. Denn Berg war eine reiche Natur, ein Mensch von glühendem Temperament und immer wacher geistig-sinnlicher Phantasie.

Der hünenhaft große Mann mit dem Gesicht, das Goethesche und Oscar Wildesche Züge dinarisch in sich zu vereinigen schien, verband Klarheit des Denkens und Fühlens mit sehr weltmännischen Formen. Seine Wohnung in der Hietzinger Trauttmansdorfgasse, nicht weit vom Schönbrunner Schloß, empfing Besucher mit herzlicher Gastfreundschaft. An der Tür stand Alban Bergs Name in den von ihm geschaffenen Lettern, die an arabische Schrift und Blumenranken erinnern und die auch die Titelblätter seiner ersten gedruckten Kompositionen, der *Klaversonate op. 1* und der *Vier Lieder op. 2*, zieren. Seit 1910 war Berg mit Helene Nahowsky verheiratet, der schönen und klugen Frau, die ihn überlebt hat und liebende Verwalterin seines künstlerischen Vermächtnisses wurde.



Er war eine weltoffene Natur, ein Mensch von vielen Kontakten, bei aller Kompromißlosigkeit seiner Kunst verbindlich im Umgang, seiner ganzen Anlage nach das Gegenteil eines Asketen, sehr ungleich dem älteren Freunde Webern, der sich bald von der Welt zurückzog in sein Schneckenhaus. In seinen frühen Liedern wirkt Berg geradezu gefährdet durch eine Berauschtungstendenz, die er glücklicherweise nie überwunden, sondern großartig sublimiert hat. Da sind die romantischen Vorbilder noch so erkennbar wie die Gemeinsamkeiten mit der sogenannten impressionistischen Musik, mit Debussy und Cyril Scott. Man wird aber in dieser frühen Bergschen Musik auch die Berührung mit der rauschhaft-schwärmenden Klangsprache Franz Schrekers finden, zu dessen Oper *Der ferne Klang* er den Klavierauszug hergestellt hat.

FORMEN VON UNENTRINNBARER LOGIK

1910 beendet Berg die letzte Arbeit, die noch unter der Aufsicht Schönbergs geschrieben ist: das *Streichquartett op. 3*. Hier ist das Konstruktive so wichtig wie der eruptive Charakter der Tonsprache. Der Ohrenschein äußerster Spontaneität und impulsiv-erregter Dialektik steht im Gegensatz zu einer höchst subtil und nach den Gesetzen einer neuen Logik und Syntax gearbeiteten musikalischen Architektur. Die zwei Sätze sind aus dem Geist zweier klassischer Formschemata entstanden, Sonate und Variationsrondo. Aber ihre Gestalten werden mit einer neuen Freiheit behandelt. Berg nimmt das Modell auseinander und kombiniert es in einer souveränen, neue Dimensionen schaffenden Weise. Es ist ein ähnlicher Vorgang wie die Behandlung der gegenständlichen Welt in den um 1910 gemalten Bildern Pablo Picassos und Georges Braques. Zu der Neuheit der Form kommt noch die ganz außergewöhnliche Behandlung des Quartettklangs; Orchestereffekte, Akkorde aus Flageolettönen, flautando am Steg gespielte Stellen, „col legno“, mit dem Bogenholz gestrichene Figuren stehen im Dienst einer ungewohnten Koloristik.

Diese Musik hat keine tonalen Schwerpunkte mehr; der Zustand der Tonartlosigkeit ist erreicht, die Harmonik ohne funktionelle Verpflichtung. Es ist ein geschichtlicher, unentrinnbarer Prozess, dem kurz vor 1910 die Kunstmusik unterworfen wird. Die Ästhetik der freien Atonalität aber gehört zu den interessantesten und unerforschten Problemen der neueren Kultur. In Bergs zweitem Quartettsatz wird versucht, die eigentümliche Logik gleitender Stimmführung, die Komplementärsetzung von Akkorden, die Vermeidung von Wiederholungen mit einem traditionellen Formschema zu verschränken. Zweierlei Gesetz steht in simultaner Bewegung beieinander. In der konsequenten Durchführung solcher Doppellogik zwischen Gefühl und Überlieferung erkennen wir einen Wesenszug Alban Bergs.

◀ Alban Berg und Arnold Schönberg (1874–1951)



Der Ton kritischer Überempfindlichkeit für drohende Katastrophen, der in vielen Kunstwerken vor 1914 spürbar ist, steigert sich in den *Drei Orchesterstücken op. 6* zu Kassandrarufen. Berg hat die Stücke 1913 begonnen und wollte sie Schönberg als Gabe zum vierzigsten Geburtstag überreichen. Was ursprünglich als Symphonie geplant war, geriet unversehens zu drei Gebilden von neuer Form und ungewohntem Inhalt. Präludium, Reigen und Marsch sind die Untertitel. Die Musik ist in ihrer Phantastik, der Kühnheit ihrer Farbenmelodie und Kontrapunkte, der Folgerichtigkeit ihres zusammengedrängten Baues ein unverbrauchtes, im Schock wie in der Faszinationskraft unleugbares Phänomen. Ihre Mittel sind heute Allgemeingut, ihre Schlagzeugsoli und motivischen Spiegelungen, die Technik ihrer permanenten Variation gehören zur Syntax der modernen Musik. Aber der Finalmarsch ist in seiner apokalyptischen Vision so gültig wie im August 1914, als Berg ihn ahnungsvoll entwarf.

Die historische Bedeutung des Werkes liegt in seiner Kraft, Formen von unentrinnbarer Logik mit den Mitteln der freien Atonalität zu entwickeln. Denn die serielle Ordnung, durch die eine ähnliche Funktionalität wie die der alten Tonarten für die Konstruktion von Großformen anwendbar wurde, war damals in der Schönbergschule noch unbekannt. So herrscht in Bergs *Orchesterstücken*, ganz wie in Schönbergs opus 16 oder Weberns opus 10, die seltsame und doch überzeugende Promiskuität der Klänge, der vieltönigen Akkorde, in deren Fortschreitungen und Verkettungen als einziges Gesetz das der Vermeidung von Tonrepetitionen erkennbar wird.

DIE BEIDEN BÜHNENWERKE BERGS

Bergs Hauptwerk, durch das er Weltruhm von Dauer erworben hat, ist die Oper *Wozzeck*. Man hat viel über die Ursachen des überwältigenden Erfolges diskutiert, der sonst keinem Werk der Schönbergschule vergönnt war. Als das Stück 1925 in der Berliner Staatsoper Unter den Linden uraufgeführt wurde, waren die jungen Musiker im Parkett sich zwar über die Größe dieses musikdramatischen Kunstwerkes völlig klar. Sie sahen aber in ihm vielleicht doch nur das geniale Ergebnis einer Richtung, einer ästhetischen Lehre, an deren Förderung sie selbst kämpferisch teilhatten. *Wozzeck* galt damals als das repräsentative Drama des musikalischen Expressionismus, was ja tatsächlich zu seinem Wesen gehört. Aber die Bejahung der neuen Elemente in der Partitur ließ wohl überhören, wie stark und an wie vielerlei Tradition sie gebunden ist. Den selben Fehler der Einseitigkeit machten Bergs Gegner, die das Stück aus dem Grunde ablehnten, aus dem die Avantgarde es pries: wegen der Einführung neuer Klänge, Melodietypen, rhythmischer Verfahren und kompositorischer Techniken. Heute freilich erkennen wir in *Wozzeck* eine künstlerische Kraft, die sich in der Synthese bewährt. Das Werk ist

◀ Alban Berg und Anton von Webern (1883–1945)



zugleich durchkomponiertes Musikdrama, Folge von absolut-musikalischen Formen, psychologisierende Illustrationsmusik und durchkonstruiertes Ergebnis rationalistischer Methoden. Wenn es als klassizistisch oder gar als letzter Zweig vom Baume des Debussyschen Impressionismus verkannt wird, so zeigt das nur, wie vielfältig sein Wirkungs-Potential ist und wie sehr es – darin allen großen Kunstwerken ähnlich – dem Betrachter sein eigenes Spiegelbild zu zeigen vermag.

Mitte der zwanziger Jahre begegnet Berg auf der Suche nach einem Operntext den Lulutragedien Frank Wedekinds. Die hintergründige Flitterwelt des Dichters, die gleißend lasziv-dämonische Gestalt der ewigen Dirne wirken auf ihn mit gleicher stimulierender Macht wie früher Georg Büchners *Woyzeck*. Um diese Zeit tritt die Rhythmik der modernen Gesellschaftstänze in den Interessenkreis der Schönbergsschule. Berg hat später in der Komposition des *Lulu*-Fragments die Verbindungsfäden zwischen den exotischen Tanzformen und der Halbwelt bewußt hervorgehoben. Er spürt sie auf in einer als Auftragsarbeit geschriebenen Vokalkomposition, die als psychologische Vorstudie zur *Lulu* betrachtet werden muß, in der Wein-Arie. Die Texte, die seiner damaligen Geistessituation entsprachen, fand Berg bei Charles Baudelaire und dessen Übersetzer Stefan George. Er unterlegte den drei Sätzen seiner Komposition die beiden Fassungen, die originale französische und Stefan Georges deutsche.

1929 geschrieben, ist die Wein-Arie eine zwölftönige Arbeit. Die gewählte Reihe, bezeichnend für Bergs Anspielung auf Überliefertes, ist scheinotonal, beginnt als harmonische d-moll-Skala. In die Auseinandersetzung zwischen Reihentechnik und Tonalität, die das ganze umfangreiche Stück beherrscht, tritt als Vehikel neuer Spannungen, vergleichbar der Funktion des Polkarhythmus im *Wozzeck*, die neue Tanzmetrik. Der vielfach synkopierte Tangotakt (nach den Textworten: „Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux“) wird zur *Idée fixe* des Werkes. Er fällt wie bengalisches Licht auf die zwischen Tiefsinn und geflissentlicher Banalität schwankenden Verse Baudelaire-Georges und gibt die Beschwingtheit eines Rausches wieder, der im Wein das Opiat sucht, Mittel zur Einlullung des Bewußtseins.

Bergs schwelgerische Natur, im Leben an Mäßigkeit gewöhnt, war in geistigen Dingen stets dem Rausch zugetan. Seine Musik ist von Drogen und Giften aller Art übervoll, und in der Art, wie sein ordnender Verstand dem Rausch die Konstruktion oktroyiert, liegt viel von dem Geheimnis seiner Wirkungen. Von den Dirnengestalten der neueren Literatur ist Wedekinds *Lulu* die naivste und dämonischste zugleich. Der Stoff wächst aus einer Sphäre von Kolportage, Jugendstil und nüchterner Alltagssprache in Höhen einer fast antiken Tragik. Alban Bergs letzte Lebensjahre 1928 bis 1935 waren seiner musikalischen Formung gewidmet. Die Oper *Lulu* ist Fragment geblieben: zwei Akte sind bühnenfertig, vom dritten sind wichtige Teile

◀ Alban und Helene Berg, geb. Nahowski (1885–1976)



NISSAN

MAXIMA Die repräsentative, kultivierte Reiselimousine: 3,0-l-V6, 125 kW/170 PS, 3-Wege-Kat. Serienmäßig ABS, elektrische Fensterheber, elektrisches Glas-Hub-Schiebedach und mehr. Elektronisch geregelte 4-Stufen-Automatik gegen Mehrpreis. 3 Jahre Lack-Garantie.

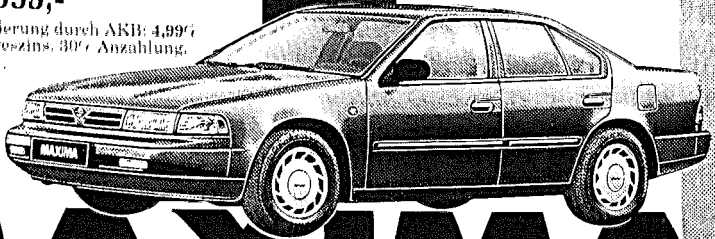
Unser Preis:

DM 41.995,-

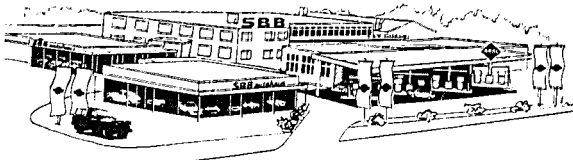
Nissan Finanzierung durch AKB: 4,99% effektiver Jahreszins. 30% Anzahlung. Laufzeit 12, 21, 36, 47 Monate.

NEU!
NISSAN
MAXIMA

3 Jahre
(max. 100.000 km)
„Technik-Garantie“



MAXIMA



Ihr NISSAN Partner

SBB autohaus

Westfalendamm 166 (B1), Dortmund 1, Tel. (02 31) 59 70 66

Sonntags Besichtigung 10 – 13 Uhr
(keine Beratung, kein Verkauf)
Samstags 9 – 13 Uhr Ersatzteilverkauf

orchestriert, die übrigen in einer Klavierskizze vorhanden. Fünf Szenen hat Berg zu einer *Lulu*-Symphonie vereinigt, die Erich Kleiber im November 1934 in einem denkwürdigen Konzert der Berliner Staatsoper zur Uraufführung brachte.

Mehr noch als im *Wozzeck* faßt Berg hier die unbegrenzten Möglichkeiten des musikalischen Dramas zu einer Einheit zusammen. Ensembles, Rezitative, Melodramen, gesprochene Dialoge wechseln einander ab; durch orchestrale Zwischenspiele werden Zäsuren geschaffen, die musikalisch die Dramaturgie stützen. Hochkontrapunktische Strecken werden abgelöst durch ariose Melodien; motivische, akkordische und rhythmische Gestalten verbinden sich zu einem Gewebe von hoher Differenziertheit. Psychologische Steigerungen spiegeln sich musikalisch; vom C-dur-Bänkelsang Wedekinds über polytonale und frei atonale Formen bis zu zwölftönigen Strukturen werden alle Stadien der Tonartbindung und -lösung durchlaufen. In diesem Sinne der Synthese ist namentlich der zweite Akt mit dem Lied Lulus vor der Erschießung Doktor Schöns als Höhepunkt und dem Hymnus Alwas als Ausklang ein Meisterstück modern psychologisierender Opernkunst. Neben der Titelfigur selbst ist die des Alwa am überzeugendsten gelungen; hier spürt man die tragische Ergriffenheit des Komponisten und seine Selbst-Identifizierung mit dem Geschehen.

RAUSCH UND KONSTRUKTIVE KRAFT

Romantiker im Grunde, steht Berg in der modernen Welt als einer, der Schönheit und Wahrheit als Spannung, als Widerspruch empfindet. Eingebung und Wille zur Form bekämpfen und durchdringen einander zugleich. Stil und Technik des Kunstwerks führen zu Konflikten. Ihre Lösung diktiert die besondere, die expressionistische Ausdruckskraft einer von Gefühl und Verstand, von Rausch und Konstruktion gleichermaßen getragenen Musik. Noch im Ragtime und den Drehorgelklängen des Wedekindschen Bänkelliedes ist die Hintergründigkeit spürbar. Es gehört zu den tröstlichen Eigenschaften großer Kunst, daß auch verborgene, esoterische Elemente in ihr auf magische Weise Gewalt bekommen über die Menschen. Bei Alban Berg, wo die rauschhaften Erlebnisse in ständigem Kampf mit den ordnenden, disziplinierten Kräften der Vernunft liegen, ist solche Tiefenwirkung noch mächtiger als bei Künstlern, die mehr eindimensional denken.

Berg war kein Vielschreiber. Sein Oeuvre ist an Umfang klein, denn er arbeitete langsam, schrittweise und äußerst selbstkritisch. Nächst dem *Wozzeck* ist von seinen Werken vor allem das Violinkonzert berühmt geworden, eine Art Requiem mit der Widmung „Dem Andenken eines Engels“. Berg hat die Partitur als letztes Werk, selbst schon ein Todgeweihter, vollendet. Sein Wille zur Synthese nahm hier so seltsame Formen an, daß in der streng zwölftönig gearbeiteten Musik ein Kärntner Ländler und ein Choral in der Harmonisierung Johann Sebastian Bachs Platz fanden.

Der Flügelschlag des Todesengels durchzittert viele seiner Werke. Am Schluß der *Lyrischen Suite* für Streichquartett steht das Largo desolato mit dem Zitat der Anfangstakte aus Wagners *Tristan*. Seine letzten Takte klingen wie das Verlöschen eines Pulsschlages, wie das immer schwächere, immer langsamere Schlagen eines gebrochenen Herzens. Bergs letzte Tage auf dem Krankenlager eines Wiener Hospitals glichen diesem Largo. Er starb an einer Blutvergiftung, unendlich leidend, so daß der Tod als Erlöser zu ihm kam. Schaffend hatte er ihn in allen Phasen erlebt und gestaltet: in den Mord- und Selbstmordszenen des *Wozzeck*, den halb naturalistischen, halb hintergründigen Szenen der *Lulu* bis zum Abschiedsschrei der Gräfin Geschwitz, in manchen Takten seiner Lieder nach Texten von Friedrich Hebbel und Alfred Mombert. Ja, selbst in dem rauschhaften Gesang der Arie nach Baudelaires und Georges Gedichten, die, indem sie den Wein besingt, dem Todesgefühl sehr nahe kommt. So dicht wohnt in der Kunst neben dem Auflösenden das Bauende, Gestaltgebende, neben dem Rausch die konstruktive Kraft.

Partiturautograph zu *Wozzeck* (II. Akt, 3. Szene)

Die Partiturseite enthält Wozzecks berühmten Ausspruch: „Der Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt Einem, wenn man hinunter schaut...“ – Das Manuskript der gesamten Szene trägt das Datum des 13. Septembers 1922, an dem Arnold Schönberg seinen 48. Geburtstag hatte. Berg verwendet hier ein Kammerorchester mit solistischen Streichern und Holzbläsern sowie zwei Hörnern, dessen Besetzung nach Hinweis in der Partitur Schönbergs *Kammersymphonie* genau entspricht. Das erst später hinzutretende Hauptorchester notierte Berg mit roter und das Kammerorchester mit schwarzer Tinte. ▶



Alban Berg als Soldat
(1915/16)

ZWEI BRIEFE ALBAN BERGS AUS DEM MILITÄRDIENTST

Bei Kriegsausbruch befand sich Alban Berg in Trahütten in der Steiermark, wo die Familie seiner Frau Helene, geb. Nahowski, ein Landhaus besaß. Der Aufenthalt in den Bergen wirkte sich günstig auf sein chronisches Asthma aus. Erst im August 1915 wurde Berg zum Militärdienst einberufen und war zunächst als Einjährig-Freiwilliger in Wien stationiert, bevor man ihn Anfang Oktober in eine Reserveoffiziersschule nach Bruck an der Leitha überstellte. Im November des Jahres 1915 brach Berg, der mit seinem Lungenleiden den körperlichen Anstrengungen nicht gewachsen war, zusammen und wurde zum Wachdienst abkommandiert, den er in einer Personalsammelstelle am Bisamberg versah. Die restlichen zweieinhalb Jahre bis zum Ende des Krieges verbrachte Berg mit Kanzleidiens in Wiener Kriegsministerium, während die Arbeit an „Woyzeck“ fast vollständig ruhte. Es ist vielfach belegt und wurde von Berg selbst später bestätigt („Es bestand wohl zwischen dieser Dichtung und mir eine natürliche Verwandtschaft“), daß die schmerzlichen und demütigenden Militärerlebnisse zu einer starken Identifikation mit dem Soldaten Woyzeck führten und sich in manchen szenischen und musikalischen Details seines Werkes niederschlugen.

AN GOTTFRIED KASSOWITZ, 25. DEZEMBER 1915

$\frac{3}{4}$ 7 Uhr früh antreten, 1 Stunde Gelenksübungen, Kommandieren, dann ausrücken auf ein Exerzierfeld, wo ich bis 10, $\frac{1}{2}$ 11 Uhr circa mitexercieren muß, dann zurück in die Kaserne, Menagieren: Fleisch genießbar, Zuspese nicht, da alles mit altem Schöpserfett zubereitet wird. 1, 2 Tage der Woche ist überdies Schöpsernes, das schauerlich zubereitet wird. Um 12 Uhr circa abmarschieren zur Wache, die beiläufig eine halbe Stunde entfernt ist. Die Tätigkeit in der Wache ist gleich Null. Das ist ein 24stündiges Herumsitzen in einem durch und durch tabakqualmigen kleinen Raum, wo sich circa 10 Rekruten aufhalten, von denen ich alle 2 Stunden einen aufführen muß, das heißt irgendwo den dort befindlichen Wachposten abhole und einen anderen hinbringe. Das geht also von $\frac{1}{2}$ 1 Uhr Mittags bis $\frac{1}{2}$ 1 Uhr Mittag des folgenden Tages. In der Nacht kann ich 4 Stunden schlafen – da es aber vor 10 Uhr nicht ruhig ist, eigentlich nur 3 Stunden. Also von 9 Uhr resp. 10 Uhr bis 1 Uhr nachts. Um 1 Uhr muß ich also von der Holzpritsche aufstehn und wieder den irrsinnigen Dienst versehn ununterbrochen bis zum Mittag. Wie ich mich dabei fühle, wie ich mit dem Schlaf kämpfen muß, Unmengen von schwarzem Café trinken muß, um nicht sitzend einzuschlafen, können Sie sich vorstellen!

Mein Lieber ich habe schreckliches mitgemacht: Ich hatte eine Kommandierung auf den Bisamberg (bei Korneuburg). Dort ist eine sogenannte Personalsammelstelle, d.i. ein Ort, wo aus allen Regimentern Österr. Ungarns die versprengten, (!) entlaufenen, von Urlaub zurückkehrenden, aus Spitälern entlassenen Soldaten gesammelt werden u. an ihre Truppenkörper verschickt werden. Also circa 2000 Leute, die 1–1 ½ Jahre im Feld standen, Huzulen, Crowaten, Cechen, Rumänen, Ungarn etc. etc. Eine Banda, zu deren Überwachung die dortigen Aufsichtsorgane u. Schreiber (deren einer ich hätte sein sollen) Stecken brauchen u. die Bestrafung laut Feldgerichtsbarkeit mit dem sogenannten "Anbinden" (hinter dem Rücken verschränkte, gebundene u. an einem Baum so hoch gezogenen Arme, daß der Sträfling auf den Zehen stehen muß, bis er nimmer kann u. dann so hängt bis er vor Schmerz ohnmächtig wird) vollführt wird. Das Barackenlager selbst (gegen das Bruck ein Paradies ist) ist auf der Höhe des Berges ganz einsam liegend u. nur durch einstündigen Weg durch ein Meer von Koth oder Staub erreichbar, darf übrigens nur an Sonntagen verlassen werden; dafür sorgt ein umgehender Stacheldraht u. Posten. Die Baracken, Holzbuden spotten jeder Beschreibung. Vollständig verlaust. Am Boden liegende Strohsäcke, die man selbst reinigen soll, Menage scheußlich, – und die Aborte ... besser gesagt Latrinen ... die muß ich Dir mündlich beschreiben!!! U.s.w. Kannst Dir denken, lieber Gusti, was ich da mitgemacht habe. Gottlob es ist vorüber u. jetzt bin ich bei der Musterungskommission in Wien Schreiber... – Weiter! Einen Tag als ich von der entsetzlichen Kommandierung auf'm Bisamberg herunterkam u. in meine Kaserne (es ist eigentlich ein Volksschulgebäude in Ottakring (sprich Odagling) wo sich mein ganzes Leben jetzt abspielt) (seit ½ Jahr im sogen. Sterneisenviertel) – also tags darauf ereignete sich dort "jene Blutthat eines irrsinnigen Infanteristen", von der Du in den Zeitungen ja gelesen haben wirst. Es war furchtbar, sag ich Dir. Der mir natürlich wohlbekannte Täter hatte sich in einem auf den Kasernenhof hinausgebauten ebenerdigen Zimmer mit Browning u. Gewehren so wohl verschanzt, daß man ihn durch 2 Stunden (auch trotz direkter Beschießung und Eingreifen der Feuerwehr mit Wasser) nicht beikommen konnte; 5, davon 3 mir sehr gut bekannte, durch das Zusammenleben direkt Kameraden gewordene Chargen u. Infanteristen wurden erschossen, andere schwer u. leicht verletzt. Es war ein Blutbad! Einer von den Erschossenen war 3 mal im Feld, jetzt hätte er zum 4ten mal hinaus sollen, – und mußte nun hier im Hinterland auf diese Weise (er verblutete in einem Lichthof, wo man ihm nicht helfen konnte, da der Irrsinnige jeden erschöß der nahe kam) zugrunde gehn.

Taten
statt
Warten

GREENPEACE

Spendenkonto 10 16 55-200,
Postgiro Hmb BLZ 200 100 20
Greenpeace e.V.,
Hohe Brücke 1, 2000 Hamburg 11

VON BÜCHNERS „WOYZECK“ ZU BERGS „WOZZECK“

Victor Ravizza

Die Frage nach dem Verhältnis von Alban Bergs Oper zum Dramenfragment Georg Büchners, nach dem Prozess der Umgestaltung und Aneignung eines literarisch eigenwilligen und hochwertigen Textes durch einen ein Jahrhundert später wirkenden Komponisten kann insofern nicht vollumfänglich beantwortet werden, als Alban Berg den originalen Text von Büchner während seiner Arbeit (1914–22) gar nicht kennen konnte. Was Berg im 1913 erschienenen Insel-Büchlein, das ihm erwiesenermaßen als Hauptvorlage diente, vorfand, ging zurück auf die allererste gedruckte Ausgabe, die der Journalist und Schriftsteller Karl Emil Franzos im Jahre 1879 vorgelegt hatte. Und hier nahm das Malheur seinen Ausgang und hatte zur Folge, daß über mehr als vierzig Jahre ein Büchner-Text vorlag, der diese Bezeichnung nur bedingt verdiente.

Doch folgen wir der Reihe nach. Das schmale Werk des 1813 in der Nähe von Darmstadt geborenen und im Alter von nur 23 Jahren 1837 in Zürich verstorbenen Georg Büchner ist bekannt: Erinnert sei an *Dantons Tod*, das Revolutionsdrama der Antagonisten Danton und Robespierre, in welchem ersterer unter dem jakobinischen Fanatismus des zweiten zugrunde geht; erinnert sei an das Lustspiel *Leonce und Lena*, mehr ein Spiel freilich der müden Resignation und des kaum verhüllten Nihilismus als eines der Heiterkeit; erinnert sei ferner an das Novellen-Fragment *Lenz*, worin Büchner die psychologisch-pathologisch fundierte Schilderung des Zusammenbruchs von Goethes Straßburger Jugendgenossen Jakob Michael Reinhold Lenz versucht. Und schließlich schrieb er den *Woyzeck*, um den es hier geht.

DIE FRANZOS'SCHE „BEARBEITUNGSTECHNIK“

Das Drama *Woyzeck* blieb unvollendet, wobei es in gerundeter Vollendung freilich schwer vorstellbar ist. Büchner hinterließ bei seinem Tod vier Handschriftenfragmente unterschiedlicher Entwicklungsstufen und unterschiedlicher Länge mit insgesamt an die 30 Kurzszenen. Diese vier Manuskripte blieben vorerst im Besitz der Familie Büchner, wobei schon um die Jahrhundertmitte die Tinte dermaßen verblaßt war, daß die Schrift nicht mehr entzifferbar war und das Drama somit verloren schien. Trotzdem erlaubten Büchners Nachfahren Ende der siebziger Jahre dem erwähnten Karl Emil Franzos, Einblick in die Papiere zu nehmen, denn dieser glaubte sich in der Lage, die verblaßten Schriftzüge wieder lesbar zu machen. Er behandelte das Papier mit destilliertem Wasser und Schwefelammoniak und erzielte tatsächlich eine kurzfristige Eindunkelung der Tinte, die ihm erlaubte, eine Ab-

Personen

- Woyzeck Bariton *)
- Lambertuccio Heldentenor
- Andreas lyrischer Tenor *)
- Hauptmann Tenor buffo
- Doktor Bass buffo
- 1. Kammerdiener hoher Bass *)
- 2. " " " hoher Bass *)
- Marie Sopran *)
- Margret Alt *)
- Marie's Knecht wüstlich Bassbariton
- Spielmann } sechsstimmig
- Baron } Sopran u. Alt
- Mägde } Sopran u. Alt
- Kinder einstimmiger Chor

(*) laut Büchner

(in der Fassung von Karl Emil Franzos)

Oper in Drei Akten (15 Szenen) von

Alban Berg

Op. 3

Libretto

Alban Bergs Texteinrichtung nach dem Orplid-Buch

Haupttextquelle für Bergs Wozzeck war ein Insel-Büchlein von 1913, das im Wortlaut der Erstausgabe des Büchnerschen Dramenfragments (Karl Emil Franzos, 1879), doch in der Szenenfolge einer späteren Ausgabe (Paul Landau, 1909) folgte. Außerdem stellte der Komponist eine Texteinrichtung anhand des Orplid-Buches Nr. 29 her, das 1919 im Axel Juncker Verlag erschienen war - im wesentlichen ein Nachdruck des Insel-Büchleins. Auf dem Titelblatt hat Berg, den neuen Forschungen Georg Witkowskis entsprechend, die originale Schreibweise „Woyzeck“ eingesetzt. Im Personenverzeichnis erscheint Andres noch als Andreas.

schrift herzustellen und diese 1879 in Druck zu geben und zu veröffentlichen. Damit aber lag jene Ausgabe vor, auf die auch Berg bei der Einrichtung seines Textbuches sich indirekt oder direkt beziehen mußte, in gutem Glauben selbstverständlich, den originalen Wortlaut Büchners vorzufinden. Denn Franzos betonte in einem Nachwort: „Im Vorstehenden finden Sie nun den Wortlaut des Manuscriptes mit buchstäblicher Treue wiedergegeben. War eine Stelle so unleserlich, daß ich ihren Inhalt nur zu vermuten, nicht aber bestimmt zu erkennen vermochte, so habe ich sie lieber ganz weggelassen, anstatt meine Vermutung hinzuschreiben...“ Das klingt philologisch zuver-

lässig und vertrauenerweckend. Und so blieb denn diese Übertragung die alleinige, bis im Jahre 1920 der Germanist Georg Witkowski die Gelegenheit erhielt, das mittlerweile an den Insel-Verlag übergegangene Manuskript erneut lesbar zu machen und einzusehen. Das Ergebnis dieser Überprüfung war wohl auch für Alban Berg, dessen Vertonung unmittelbar vor dem Abschluß stand, erschütternd. Witkowski mußte feststellen, daß die vermeintlich authentische Ausgabe von Franzos in Wirklichkeit eine ziemlich freizügige Bearbeitung war, welche die Grenzen der Verfälschung tangierte und sie in einigen Fällen gar überschritt.

Einige Beispiele mögen dies illustrieren. Daß dabei der Name des Titelhelden nicht richtig entziffert wurde, mag unter den vielen Übeln das kleinste sein und hat zur Folge, daß Bergs Oper noch heute sich *Wozzeck* nennt und nicht *Woyzeck*, wie Büchner es vorsah. Viel gravierender sind die willentlichen Eingriffe, deren einige am Beispiel der Mordszene (bei Berg 3. Akt, 2. Szene) aufgeführt seien. Schon der erste Satz, den Marie zu sprechen hat, erfuhr die Unbekümmertheit von Franzos im Hinblick auf die von ihm beteuerte „buchstäbliche Treue“. Bei Büchner heißt es: „Also dort hinaus ist die Sta(dt) s'ist finster.“ Dieser ungeschliffene, halbmundartige, ungegliederte Satz wird unter der Feder von Franzos zu drei kurzen, präzisen, grammatikalisch korrekten Aussagen verharmlost und durch Zusätze ergänzt: „Dort links geht's in die Stadt. S'ist noch weit. Komm schneller.“

Freilich mag dies noch harmlos scheinen gegenüber einer späteren Stelle aus der gleichen Szene. Hier fragt Woyzeck bei Büchner: „Friert's dich, Marie, und doch bist du warm. Was du heiße Lippen hast! (heiß, heißen Hurenatem und doch möcht ich den Himmel geben sie noch einmal zu küssen).“ Es ist dies die Sprache ungefilterter, packender Sinnlichkeit ohne jeglichen Anklang an literarische Konventionen, ein sehr frühes Zeugnis von dichterischem Naturalismus. Franzos zeigte dafür wenig Verständnis, so daß auch dieser Abschnitt unter seiner Feder an Eleganz, vermeintlicher Hintergründigkeit und sprachlicher Glätte gewinnt, was er an Elementarem und Kraftvollem einbüßt. Bei ihm heißt es: „Fürchst dich, Marie? Und bist doch fromm? (lacht) Und gut! Und treu! Fürchst dich? – Was du für süße Lippen hast, Marie! (küßt sie) Den Himmel gäb ich drum und die Seligkeit, wenn ich dich noch oft so küssen dürft.“

Aus der warmen Marie wird somit eine fromme, aus den heißen Lippen werden (wie könnte es anders sein) deren süße, der heiße Hurenatem wird diskret gestrichen, und statt dessen gäbe Wozzeck für einen Kuß nicht nur den Himmel, sondern gleich noch die Seligkeit. Und all das wiederum überzogen mit jener Glätte des Ausdrucks, die das Ungeschliffene des Originals kaum noch durchscheinen läßt. Damit wäre aber nur die eine Seite der Franzos'schen „Bearbeitungstechnik“ angedeutet. Es findet sich kaum ein Satz, der unter seiner Hand nicht verändert und demnach verfälscht wurde und somit zu einem weitgehenden Verlust von Büchners naturalistischer, halbdialektaler Prosa führte. Das gewollt Unbehauene, Rohe, nur mit Mühe sich Artiku-

lierende der Sprache ist einer eleganten, eingängigen und „stimmigen“ Rede gewichen, welche freilich nun in offenem Widerspruch steht zu den kurzen, scheinbar ungeformten, fragmentarischen Szenen.

BÜCHNER AUS ZWEITER HAND

Franzos ließ es bei diesen Veränderungen aber nicht bewenden, seine Absicht zielte höher und richtete sich auch sehr dezidiert auf die dramatische Anlage, welche er durch zwei „Einfälle“ ergänzte, beide mehr als fragwürdig, beide freilich auch von Alban Berg in Ermangelung besseren Wissens als Schluß seiner Oper übernommen. Der eine dieser „Einfälle“ betrifft in der Bergschen Zählung die zweitletzte Szene, jene also, in welcher der vollkommen verwirrte, seiner Sinne kaum mehr mächtige Wozzeck an den Teich zurückkehrt, um das verräterische Messer, das er hat liegen lassen, ins Wasser zu werfen und seine Kleider von Blutspuren zu reinigen. Und hier greift nun Franzos, getrieben vom Bedürfnis nach dramatischen Höhepunkten und moralisch motivierter Zwangsläufigkeit mit einer Lösung ein, die bei Büchner nicht nur nicht vorgesehen, sondern bewußt vermieden wurde: Er läßt Wozzeck in einer Art „Blutausch“ delirierend im Wasser ertrinken, beseitigt den Protagonisten also selbstherrlich in der irrigen Annahme, das fragmentarische Drama so einer sinnvollen Lösung zuzuführen. Daß Büchner einen ganz anderen Schluß im Sinn hatte, sei hier nur angedeutet.

Die zweite Änderung betrifft die allerletzte, uns in der Vertonung durch Berg so vertraute Kinderszene. Auch sie verstellt den Text von Büchner. So führt Franzos in die Gruppe der spielenden Kinder auch Mariés Knaben ein und läßt eines der Kinder ihm zurufen: „Du! Deine Mutter ist tot“, worauf der Kleine, den Sinn dieser Worte nicht erfassend, der zum Tatort eilenden Kinderschar auf seinem Steckenpferd nachhüpft. Und hier stellt sich unweigerlich Mitleid ein angesichts dieses kleinen, zum Doppelwaisen gewordenen Knaben. Die Frage ist allerdings, ob dies Mitleid nicht jenes andere verstelle und in den Hintergrund dränge, das den verlassenen, geschundenen und betrogenen Wozzeck betrifft, jenen Vertreter des entrechteten, gleichsam vogelfreien dritten Standes. Die überspitzte Frage ist, ob hier echte Tragik nicht durch Sentimentalität ersetzt wurde. Bei Büchner jedenfalls war ein solches Ende nicht vorgesehen.

Somit stehen wir vor dem ernüchternden Befund, daß der Text, der Alban Bergs Einrichtung seines Buches zugrunde lag, nicht das Büchnersche Original, sondern Büchner aus zweiter Hand war, korrumpiert, entstellt und verfälscht. Als Berg im Jahre 1921 die erste authentische Ausgabe von Witkowski vorliegen hatte, war es für eine Umarbeitung oder Anpassung zu spät, da der größte Teil der Oper im Particell bereits feststand. Und obwohl

Fortsetzung Seite 26

DRAMATURGISCHER UND MUSIKALISCHER

Szenen	Ort und Zeit	Personen
ERSTER AKT		
1. Szene	Zimmer des Hauptmanns Frühmorgens	Wozzeck, Hauptmann
2. Szene	Freies Feld, die Stadt in der Ferne Spätnachmittag	Wozzeck, Andres
3. Szene	Mariens Stube Abends	Marie, Margret, das Kind; später Wozzeck
4. Szene	Studierstube des Doktors Sonniger Nachmittag	Wozzeck, Doktor
5. Szene	Straße vor Mariens Tür Abenddämmerung	Marie, Tambourmajor
ZWEITER AKT		
1. Szene	Mariens Stube Vormittag, Sonnenschein	Marie, das Kind; später Wozzeck
2. Szene	Straße in der Stadt Tag	Hauptmann, Doktor; später Wozzeck
3. Szene	Straße vor Mariens Wohnungstür Trüber Tag	Marie, Wozzeck
4. Szene	Wirtshausgarten Spät abends	Handwerksburschen, Soldaten, Mägde, Andres, Marie, Tambourmajor; später Wozzeck, der Narr
5. Szene	Wachstube in der Kaserne Nachts	Soldaten, Wozzeck, Andres; später Tambourmajor
DRITTER AKT		
1. Szene	Mariens Stube Es ist Nacht. Kerzenlicht.	Marie, das Kind
2. Szene	Waldweg am Teich Es dunkelt	Wozzeck, Marie
3. Szene	Eine Schenke Nacht, schwaches Licht	Burschen, Dimen, Wozzeck, Margret
4. Szene	Waldweg am Teich Mondnacht wie vorher	Wozzeck; später Hauptmann, Doktor
5. Szene	Vor Mariens Haustür Heller Morgen, Sonnenschein	Mariens Knabe, Kinder

LISCHER AUFBAU DES „WOZZECK“

Inhalt	Musikalische Form
WOZZECK UND SEINE UMWELT (Exposition)	FÜNF CHARAKTERSTÜCKE
Wozzeck wird vom Hauptmann mit Anspielungen auf seine Intelligenz und Moral gedemütigt.	<i>Suite</i> (Präludium, Pavane, Gigue, Gavotte, Air, Reprise des Präludiums)
Wozzeck erleidet bei Sonnenuntergang schreckliche Visionen.	<i>Rhapsodie</i> über drei Akkorde (dazu: dreistrophiges Jägerlied)
Marie bewundert den Tambourmajor, Wozzeck verwirrt sie mit seinen Visionen.	<i>Militärmarsch</i> und <i>Wiegenlied</i>
Wozzeck wird vom Doktor zu medizinischen Experimenten mißbraucht.	<i>Passacaglia</i> mit 21 Variationen
Marie kann dem Tambourmajor nicht widerstehen und läßt sich verführen.	<i>Andante affettuoso</i> (Rondo)
DRAMATISCHE ENTWICKLUNG (Peripetie)	SYMPHONIE IN FÜNF SÄTZEN
Wozzeck kommen Zweifel an Maries Treue, als er sie mit zwei Ohrringen überrascht.	<i>Sonatensatz</i> mit Exposition, 1. Reprise, Durchführung und 2. Reprise
Wozzeck wird von Hauptmann und Doktor mit Andeutungen von Maries Untreue gequält.	<i>Fantasie und Fuge</i> über drei Themen
Wozzeck ist mißtrauisch geworden und versucht, Marie zum Geständnis zu zwingen.	<i>Largo</i> für Kammerorchester („in der Besetzung von Arnold Schönbergs <i>Kammersymphonie</i> “)
Wozzeck beobachtet eifersüchtig Marie und den Tambourmajor beim Tanz.	<i>Scherzo</i> (mit Ländler, Lied des Handwerksburschen, Walzer usw.)
Wozzeck unterliegt in einer vom Tambourmajor provozierten Rauferei.	<i>Rondo marziale</i> (con Introduzione)
KATASTROPHE UND EPILOG	SECHS INVENTIONEN
Marie bereut ihre Schuld und sucht Trost in der Bibel.	<i>Invention über ein Thema</i> mit sieben Variationen – Fuge
Wozzeck ersticht Marie.	<i>Invention über einen Ton</i> („H“) (Crescendo auf „H“ = Verwandlungsmusik)
Wozzeck stürzt verwirrt davon, als Blut an seiner Hand bemerkt wird.	<i>Invention über einen Rhythmus</i>
Wozzeck ertrinkt im Teich, als er nach dem Messer sucht.	<i>Invention über einen Akkord</i> (Sechsklang) (<i>Invention über eine Tonart</i> = Orchesterepilog)
Spielende Kinder hören vom Mord und laufen zum Teich, Maries Knabe bleibt allein zurück.	<i>Invention über eine Achtelbewegung.</i>

sich der Komponist öffentlich dazu nicht geäußert hat, gelingt es unschwer nachzuempfinden, wie enttäuschend die Erkenntnis für ihn gewesen sein muß. Wir jedenfalls wissen nun, daß der noch heute gebräuchliche Partiturtitel „Georg Büchners *Wozzeck*, Oper von Alban Berg“ in seinem ersten Teil nur bedingt den tatsächlichen Gegebenheiten entspricht.

VERFESTIGUNG DER DRAMATISCHEN ANLAGE

Der zweite Teil des Titels freilich ist unbestritten und führt zu einigen Fragen nach Bergs Auseinandersetzung mit der vermeintlich originalen Vorlage des Büchnerschen Dramenfragments. Dabei seien grundsätzliche Probleme der Übertragung eines Sprechdramas in eine Oper ausgeklammert zugunsten jener spezifischen, die vorab nur den *Wozzeck* betreffen und die – vorgehend – als konsequente und in ihrem Ausmaße bisher ungewohnte strukturelle Verfestigung beschrieben werden könnten. Gemeint sind dabei nicht jene strukturellen Zusammenhänge, die jede bedeutende Musik auszeichnen, sondern jene zusätzlichen, die Berg unter anderem offensichtlich dazu dienten, dem Verlust funktionalharmonischer Ordnungsfaktoren in atonaler Musik entgegenzuwirken und ihn zu kompensieren. Allerdings stellt sich schon bei dieser Andeutung die Frage nach der Angemessenheit einer solchen Verfestigung in Anbetracht des lockeren Fragmentcharakters der literarischen Vorlage.

Das begann bei der Einrichtung des Textbuches durch den Komponisten, wobei sich die Kürze der einzelnen Szenen insofern als Vorteil erwies, als sich umfangreichere Striche erübrigten. Freilich war Berg die Zahl der 26 überlieferten Bilder zu hoch, und da ihm bekannt war, daß über deren Reihenfolge ohnehin keine Gewißheit herrschte, ließ er deren 11 fallen und ordnete die restlichen nun zu einer dramatischen Folge in drei Akten, welche er selbst als Exposition, Peripetie und Katastrophe bezeichnete. Jeder dieser Akte umfaßt fünf Szenen, woraus sich eine höchst planvolle, durch symmetrische und kongruente Bezüge gefestigte dramatische Anlage ergab, die Bergs Ästhetik in hohem Maße entgegenkam. Gleichzeitig freilich schien sie sich vom Charakter des locker Gefügten in den Fragmenten Büchners zu entfernen: Dies zu bedauern oder gar zu rügen, hieße allerdings, dem Komponisten dessen ihm eigenen künstlerischen Gestaltungswillen abzusprechen, und übersähe zugleich, daß aus der Sicht der Textvorlage eine traditioneller Anlage verpflichtete Umgestaltung zwar vorlag, diese aber durch verschiedene Neuerungen bei weitem aufgewogen wurde. Das betraf schon die Wahl des Textes im allgemeinen, was Arnold Schönberg, den Lehrer Bergs, zur mahnenden Äußerung führte, daß Offiziersdiener auf der Opernbühne nichts zu suchen hätten. Und es betraf vor allem die expressionistische Musiksprache Bergs, die über alle innere Verfestigung hinweg dem Text Büchners doch in erstaunlichem Maße entgegenkam und ihm gerecht wurde.

welcher der Hauptmann während der Rasur zu einem Exkurs über Zeit und Ewigkeit ansetzt, läßt Berg eine feierlich-gravitätische Pavane folgen. Ihr schließt sich bei der witzelnden Verspottung des Wozzeck eine im Dreiertakt flink ablaufende Gigue an. Als der Hauptmann dann wieder zur Ernsthaftigkeit findet und nunmehr die Moral zum Gegenstand seiner Betrachtungen wählt, da wählt Berg seinerseits die Gavotte als angemessenen Satz. Die Szene schließt mit Wozzecks ergreifender Einsicht in die Unvereinbarkeit von Armut und gängigen Moralbegriffen und musikalisch in einer dreiteiligen Air. – Präludium, Pavane, Gigue, Gavotte, Air: das sind also die 5 Sätze (wiederum 5!), in welche sich die erste Szene musikalisch aufteilt.

Es werden nicht mehr die gängigen Formen der Oper wie Rezitativ, Arie, Duett und Ensemble verwendet, sondern Formen der Instrumentalmusik, die sich vorab im Orchestersatz verwirklichen und von dort aus den musikalischen Ablauf bestimmen. Auch alle anderen Szenen sind solcherart komponiert: Die zweite beispielsweise in der Anlage einer Rhapsodie, die vierte als Passacaglia, die erste Szene des zweiten Aktes in der Sonatensatzform, die zweite als Fantasie und Fuge.

Freilich wird die Erwartung, die an Hand dieser Informationen nun einer Folge vertrauter Instrumentalformen entgegensieht, enttäuscht. Kaum je finden sie zu jenen sinnfälligen Konturen, wie wir sie aus dem bekannten Repertoire zu hören gewohnt sind. Ja, sogar dem geübten Analytiker fällt es nicht immer leicht, den von Berg selbst mitgeteilten Formen in all ihren Verästelungen nachzuspüren. Es macht vielmehr den Eindruck, als hätten diese instrumentalen Formen nicht zuletzt dem **K o m p o n i s t e n** zur formalen Bewältigung gedient und daß im übrigen kein dringendes Anliegen bestand, sie auch dem Hörer als unmittelbar erfahrbare mitzuteilen. Sie sind da, diese Formen, allgegenwärtig in den musikalischen Ablauf verwoben, ihn bestimmend und trotzdem bei der klingenden Wiedergabe merkwürdig unfäßbar. Das dürfte aber genau in der Absicht des Komponisten gelegen haben und mehr noch: Indem nun vorab der Orchesterpart strengster formaler Behandlung unterlag, wurde es möglich, die Singstimmen zum Teil in jene Freiheit und Ungebundenheit zu entlassen, die der eigenartigen Prosa Büchners entgegenkam. Und so löst sich der vermeintliche Widerspruch auf, daß gerade über die strenge Konstruktion jenes scheinbar Zufällige, Ungeschliffene sich wieder einstellt, das vom Text gefordert und ihm solcherart gerecht wurde.

VERGEGENWÄRTIGUNG PSYCHOLOGISCHER PROZESSE

Doch noch anderes spielt sich im Orchester ab. Es begnügt sich nicht nur mit der Gestaltung instrumentaler Formen zum Zwecke großformaler Bewältigung, sondern übernimmt auch eine Funktion, die klanglich nun ungleich faßbarer ist: Jene nämlich der Vergegenwärtigung psychologischer Prozesse. Auch hier gilt es wieder zu unterscheiden zwischen traditioneller Oper, in der

Fortsetzung der 5. (bzw. 10.) Szene

Bauernhof

Tambourmajor. Andres. Wozzeck (ab-
tritt) (sit).

Tambourmajor. Ich bin ein Mann!
Ich hab ein Weibsbild, ich sag Ihm,
ein Weibsbild! — Zur Fucht von
Tambourmajors! Ein Busen und
Schenkel! Und alles fest! Die Augen
wie glühende Kohlen. Ein Weibsbild,
sag ich Ihm ...

Andres. He! He! Wer is es denn?
Tambourmajor. Frag Erden Woz-
zeck da! Gehet Ich bin ein Mann, ein
Mann! (ab.)

Wozzeck (zu Andres.) Er hat von mir
geredet? Was hat er gesagt?

Andres. Ich sollt dich fragen,
~~wer sein Mensch ist. Gatt ein~~

Tambourmajor: (zuckt immerfort mit den Lippen
zu Woyzeck) Da Karl sauf! uf wack! Die
Welt war Schnapf! Schnapf! Der Mann
muß saufen! Saut Karl! sauf!

Woyzeck: (blickt auf, pfeift)

Tilly: Karl, soll ich dir die Zunge aus dem
Mund ziehen? Ich will sie dir um den Leib

wickeln, die singen, Woyzeck unterwirft
Soll ich dir noch so viel Atem lassen,
als am Altweiberf...? Soll ich --

Woyzeck: (stutzt auf, schüttelt den Kopf)

Tilly: Jetzt soll der Karl pfeifen, dem
Kehle soll er sich pfeifen! --
(Woyzeck schüttelt den Kopf) Was bin ich für ein
Mann! (pfeift zu sich selbst)

Woyzeck: pfeift fort langsam u. bricht fort auf
sein Pfeifen

Einer der Soldaten: Der hat sein Fett!

Ein anderer: Der blut...

Woyzeck: Einen nach dem anderen....

Ende des II. Aktes

Alban Bergs Texteinrichtung nach dem Orplid-Buch


Im Orplid-Buch fehlte die für Woyzeck demütigende Prügelszene mit dem Tambour-
major. Berg hat sie eigenhändig nachgetragen, wobei der Text mit einer Ausnahme
– „Der blut...“ statt „Er blut...“ – die vertonte Fassung wiedergibt.

„Psychologisches“ selbstverständlich fast immer auch mitkomponiert ist,
und dem Verfahren Bergs im *Wozzeck*, das mit Hilfe eines engen Netzes
leitmotivischer und tonsymbolischer Bezüge diesem Moment nun ungleich
größeres Gewicht zukommen läßt. Daß diese Tendenz im Wien der ersten
Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, in welchem Freud seine psychoanalytische
Methode entwickelte und verfeinerte, in Literatur und Kunst allgegenwärtig
war, ist bekannt. Auch Berg konnte und wollte sich dem nicht entziehen.

Als Beispiel diene noch einmal die Mordszene des dritten Aktes. Diese
ganze Szene ist durchzogen vom Ton h: Er erklingt zu Beginn in der tiefen
Posaune, geht anschließend über in die Kontrabässe, taucht auf in Solovio-
line und Flöte, begleitet in fünffacher Oktave das Aufgehen des Mondes und
erscheint in den ostinaten Schlägen der Pauken. Er ist, verdeckt vorerst, dann

immer deutlicher hörbar, allgegenwärtig. Seine Bedeutung entschlüsselt sich bei der Betrachtung des Vergangenen: Das h symbolisiert den Tod, die Ermordung der Marie. Es zieht sich ahnungsvoll durch viele Szenen der Oper, verdichtet sich allerdings erst in dieser entscheidenden zur permanenten Präsenz. Das h repräsentiert somit den Aufstieg aus unbewußten, kaum hörbaren Regionen ins akustisch grelle Licht des Bewußtseins eines Prozesses von psychologischer Folgerichtigkeit, wie er mit Worten allein kaum deutlich zu machen wäre.

Damit aber komponierte Berg eine Dimension, die in der Niederschrift des Sprechdramas in diesem Ausmaße fehlen mußte und welche die Oper mit jener dramatischen Zwangsläufigkeit durchsetzte, deren elementarer Kraft sich kaum jemand zu entziehen vermag. Bergs „Bearbeitung“ der Büchnerschen Vorlage war zugleich Inbesitznahme des Textes aus dem Wissen um die eigene schöpferische Potenz wie respektvolle Interpretation eines Fragmentes, das solcherart zu ausgearbeitetem Theater wurde, ohne seinen Charakter einzubüßen.



Die kunstvolle Deklamation sowie eine ausdrucksvolle Mimik machen das wahre schauspielerische Können aus. Erst die gelungene Verbindung beider Fähigkeiten führt zu bedeutenden Bühnenleistungen. Krankheit oder Unfälle können jedoch unerwartet die Leistungsfähigkeit beeinträchtigen. Dann schützen wir vor den finanziellen Folgen. Sprechen Sie mit uns, dann ist vernünftige Vorsorge keine Kunst.

**Das beste ist:
eine gute
Versicherung.**

SIGNAL
VERSICHERUNGEN

Z e i t s c h r i f t
für
die Staatsarzneikunde.

Herausgegeben

von

A d o l p h H e n k e

der Arzneikunde und Wundarzneikunst Doctor, Königlich Bai-
erischem Hofrath, ordentlichem öffentlichem Lehrer der The-
rapie, Klinik und Staatsarzneikunde, Director des klinischen In-
stituts an der Königl. Baierischen Universität zu Erlangen,
der physikalisch-medicinischen Societät daselbst d. Z.
Vorstande und mehrerer gelehrten Gesell-
schaften Mitglieder.

Viertes Ergänzungsheft.

Die Zurechnungsfähigkeit des Mörders Woyzeck, nach
Grundsätzen der Staatsarzneikunde aktenmäßig
erwiesen von Hrn. Hofrath Dr. Clarus,

und

Uebersicht der Fortschritte, Veränderungen und Ent-
deckungen in der Staatsarzneikunde im Jahr 1823.

E r l a n g e n

bei J. J. Palm und Ernst Enke

1 8 2 5.

DER MÖRDER JOHANN CHRISTIAN WOYZECK

Aus dem Gutachten des Hofrats Dr. J. C. A. Clarus

Nach Woyzecks Mord an seiner Geliebten Johanna Woost wurde Hofrat Dr. Johann Christian August Clarus, Arzt und Universitätsprofessor in Leipzig, beauftragt, anhand umfangreicher Untersuchungen und Befragungen des in erster Instanz zum Tode verurteilten Mörders ein Gutachten zu erstellen, daß Aufschluß über den Geisteszustand des Delinquenten und seine Zurechnungsfähigkeit vor und während der Tat geben sollte. – Das nachfolgende Dokument, freundlicherweise von Prof. Dr. Thomas Michael Mayer (Universität Marburg) bereitgestellt, gibt den ersten Teil des 1825 erschienenen Berichts von Clarus unter Abschung von Texthervorhebungen in Wortlaut und Schreibweise original wieder. Die Untertitel wurden hingegen von der Redaktion hinzugefügt.

Am 21. Juni des Jahres 1821, abends um halbzehn Uhr, brachte der Friseur Johann Christian Woyzeck, einundvierzig Jahre alt, der sechsundvierzigjährigen Witwe des verstorbenen Chirurgus Woost, Johann Christianen gebornen Otto, in dem Hausgange ihrer Wohnung auf der Sandgasse mit einer abgebrochnen Degenklinge, an welche er desselben Nachmittags einen Griff hatte befestigen lassen, sieben Wunden bei, an denen sie nach wenigen Minuten ihren Geist aufgab, und unter denen eine penetrierende Brustwunde, welche die erste Zwischenrippenschlagader zerschnitt, beide Säcke des Brustfelles durchdrungen und den niedersteigenden Teil der Aorta an einem der Kunsthilfe völlig unzugänglichen Orte durchbohrt hatte, bei der am folgenden Tage unternommenen gerichtlichen Sektion, so wie in dem darüber ausgefertigten Physikatgutachten (den 2. Juli 1821), für unbedingt und absolut tödlich erachtet wurde.

Der Mörder wurde gleich nach vollbrachter Tat ergriffen, bekannte selbige sofort unumwunden, rekognoszierte vor dem Anfange der gerichtlichen Sektion sowohl das bei ihm gefundene Mordinstrument als den Leichnam der Ermordeten und bestätigte die Aussagen der abgehörten Zeugen, so wie seine eigenen, nach allen Umständen bei den summarischen Vernehmungen und im artikulierten Verhöre.

DIE GERICHTSÄRZTLICHE UNTERSUCHUNG

Nachdem bereits die erste Verteidigungsschrift eingereicht worden war (den 16. August 1821), fand sich der Verteidiger durch eine in auswärtigen öffentlichen Blättern verbreitete Nachricht, daß Woyzeck früher mit periodischem Wahnsinn behaftet gewesen, bewogen, auf eine gerichtsärztliche Untersuchung seines Gemütszustandes anzutragen (am 23. August 1821).

In den dieserhalb mit dem Inquisiten gepflogenen Unterredungen (am 26., 28. und 29. August und am 3. und 14. September) führte derselbe zwar an, daß er sich schon seit seinem dreißigsten Jahre zuweilen in einem solchen Zustande von Gedankenlosigkeit befunden und daß ihm bei einer solchen Gelegenheit einmal jemand gesagt habe: Du bist verrückt und weißt es nicht, zeigte aber in seinen Reden und Antworten ohne alle Ausnahme Aufmerksamkeit, Besonnenheit, Überlegung, schnelles Auffassen, richtiges Urteil und sein sehr treues Gedächtnis, dabei aber weder Tücke und Bosheit, noch



Johann Christian Woyzeck (1780–1824)

leidenschaftliche Reizbarkeit oder Vorherrschen irgendeiner Leidenschaft oder Einbildung, desto mehr aber moralische Verwilderung, Abstumpfung gegen natürliche Gefühle und rohe Gleichgültigkeit in Rücksicht auf Gegenwart und Zukunft. – Mangel an äußerer und innerer Haltung, kalter Mißmut, Verdruß über sich selbst, Scheu vor dem Blick in sein Inneres, Mangel an Kraft und Willen sich zu erheben, Bewußtsein der Schuld ohne die Regung, sie durch Darstellung seiner Bewegungsgründe oder durch irgendeinen Vorwand zu vermindern und zu beschönigen, aber auch ohne sonderliche Reue, ohne Unruhe und Gewissensangst und gefühlloses Erwarten des Ausganges seines Schicksales waren die Züge, welche seinen damaligen Gemütszustand bezeichneten.

Unter diesen Umständen fiel das von mir abgefaßte gerichtsarztliche Gutachten (den 16. September 1821) dahin aus, daß: 1) der von dem Inquisiten (rücksichtlich seiner Gedankenlosigkeit usw.) angeführte Umstand, obgleich zur gesetzmäßigen Vollständigkeit der Untersuchung gehörend, dennoch, weil er vorderhand noch bloß auf der eigenen Aussage des Inquisiten beruhe, bei der gegenwärtigen Begutachtung nicht zu berücksichtigen und dieserhalb weitere Bestätigung abzuwarten sei; 2) die über die gegenwärtige körperliche und geistige Verfassung des Inquisiten angestellten Beobachtungen kein Merkmal an die Hand gäben, welches auf das Dasein eines kranken, die freie Selbstbestimmung und die Zurechnungsfähigkeit aufhebenden Seelenzustandes zu schließen berechtige.

WOYZECKS HERKUNFT UND LEBENSUMSTÄNDE

Der Inquisit Woyzeck stammt von durchaus rechtschaffenen Eltern, die ihren gesunden Verstand bis an ihr Ende behalten und nie eine Spur von Tiefsinn oder Verstandeszerrüttung gezeigt haben. Nachdem er in seinem achten Jahre seiner Mutter und im dreizehnten Jahre seines Vaters, der sich zwar um seine Erziehung wenig bekümmert, ihn aber nicht hart behandelt und für seinen Unterricht in der Freischule auf eine, seinem Stande und seinem Vermögen angemessene Weise gesorgt hatte, durch den Tod beraubt worden, hat er die Perückenmacherprofession erlernt und hierbei zwar seinen ersten Lehrherrn aus eigenem Antriebe verlassen, sich aber nach dem Zeugnisse von Personen, welche ihn damals gekannt haben, bis zu seinem achtzehnten Jahre, wo er sich auf Wanderschaft begeben, jederzeit sehr gut, ruhig und verständig betragen und niemals eine Spur von Verstandesverwirrung oder Tiefsinn an sich blicken lassen.

Nach sechsjährigen Reisen, auf denen er in Wurzen, Berlin, Breslau, Teplitz und Wittenberg bald als Friseur, bald als Bedienter, konditioniert hat, von welchem Zeitraume aber über seine Aufführung und Gemütsverfassung keine Nachrichten bei den Akten befindlich sind, ist er nach Leipzig zurückgekehrt und hat hier, in Ermangelung anderer Beschäftigung, eine zeitlang Kupferstiche illuminiert, hierauf im Magazine gearbeitet und zuletzt wieder eine Bedienstente bei dem Kammerrat Honig in Barneck angenommen. Während dieser Zeit hat er sich nach dem Zeugnisse des damaligen Kutschers Heuss, der mit ihm täglich zusammen gewesen ist, sehr gut, gesetzt und fleißig betragen, keine Veranlassung zu Klagen gegeben und keine Spur von Tiefsinn oder Verstandesverwirrung an sich bemerken lassen.

Ebenso bezeugt die Traugottin, damals Schindelin, mit der er bei dem Wattenmacher Richter zusammengewohnt und Umgang gehabt hat, daß er heitern Gemüts, nicht zänkisch und streitsüchtig, sondern vielmehr recht ruhig, bescheiden und verständig gewesen sei. Da aber diese Person späterhin, als sie bei dem M. Buschendorf in Diensten gewesen, seine Bewerbungen, um derentwillen er fast täglich von Barneck hereingekommen ist und ihr

teils in der Allee, teils im Hause aufgelauret hat, nicht mehr annehmen wollen, hat er ihr nicht nur (nach der von ihr beschworenen Aussage) einstmals in der Feuerkugel mit den Worten: Höre, Canaille, du willst mir untreu werden, mehrere Schläge an den Kopf gegeben, weshalb sie ihn auf dem Rathause denunziert hat, sondern auch bald darauf abends zwischen zehn und elf Uhr an die Tür ihrer Wohnung in Englers Hause geklopft und als sie geöffnet, ihr, da sie bloß mit einem Mantel bekleidet gewesen, an die Brust gegriffen, sie auf den Hof zu ziehen gesucht und ihr dabei (nach ihrer Aussage) mit einem großen Mauersteine, nach seinem Eingeständnisse aber mit der Faust, in der er einen Schlüssel gehabt und in der Absicht, ihr eins zu versetzen oder ihr ein Andenken zu hinterlassen und mit den Worten: Luder, du mußt sterben, zwei Schläge auf den Kopf gegeben und ihr eine Wunde von der Größe eines Kupferdreiers beigebracht, hierauf aber sich entfernt und am folgenden Tage in Gesellschaft seines Stiefbruders Richter, jedoch ohne diesem zu sagen, daß es der Schindelin wegen geschehe, auch ohne daß dieser die geringste Spur von Verstandesverrückung an ihm wahrgenommen hat, Leipzig verlassen.

Nach einer mit Richtern über Berlin bis Posen gemachten zehnwöchentlichen Reise ist er im Jahr 1806 nach der Schlacht bei Jena zu Grabow im Mecklenburgischen in holländische, sodann, nachdem er am 7. April 1807 vor Stralsund von den Schweden gefangen und nach Stockholm transportiert worden, in schwedische, hierauf als nach dem Feldzuge in Finnland und der Enthronung Gustavs IV. sein Regiment nach Stralsund versetzt und allda von den Franzosen entwaffnet worden, in mecklenburgische, nach dem Feldzuge in Rußland durch Desertion wieder in schwedische und zuletzt nach der Abtretung von Schwedisch-Pommern in preussische Kriegsdienste getreten, aus denen er im Jahre 1818 seinen Abschied erhalten hat.

TRÄUME VON FREIMAURERN

Über seine Aufführung und seinen Gemütszustand während dieses Zeitraums von 12 Jahren sind keine Zeugnisse bei den Akten vorhanden, er selbst aber versicherte bei den Unterredungen, welche ich im Monat August 1821 mit ihm gehabt und in denen ich ihn aufs genaueste nach all seinen Lebensumständen gefragt habe, daß er es überall sehr gut gehabt, sich zur Zufriedenheit seiner Obern aufgeführt, sich nicht in Duelle und Schlägereien eingelassen, noch weniger aber heimlichen Groll genährt, Vergnügungen und Zerstreuungen nicht sonderlich geliebt, sich am liebsten in seinen Nebenstunden mit Versuchen in allerlei mechanischen Arbeiten, z.B. mit Erlernung der Papp- und Schneiderarbeit beschäftigt und den Umgang mit dem weiblichen Geschlecht zwar nicht gesucht, aber auch die Gelegenheit dazu nicht verschmäht, sich aber immer mehr zu einer Person gehalten habe, wobei es ihm ziemlich gleichgültig gewesen sei, ob diese mit mehreren zu tun gehabt oder nicht.

Ausführlicher und diesen frühern Aussagen zum Teil widersprechend gibt er bei seinen neuen Vernehmungen an, daß er im Jahre 1810 Umgang mit einer ledigen Weibsperson, der Wienbergin, gehabt, mit dieser ein Kind gezeugt; während der Zeit, als er bei den mecklenburgischen Truppen gestanden, auf die Nachricht, daß sich diese Person unterdessen mit andern abgebe, zuerst eine Veränderung in seinem Gemütszustande bemerkt, dieserhalb sich wieder zu den Schweden begeben und den frühern Umgang mit ihr fortgesetzt habe. Diese Veränderung habe sich dadurch geäußert, daß er ganz still geworden und von seinen Kameraden deshalb oft vexiert worden sei, ohne sich ändern zu können, sodaß er, ob er gleich seine Gedanken möglichst auf das zu richten gesucht, was er gerade vorgehabt, es nichtsdestoweniger verkehrt gemacht habe, weil ihm zuweilen auf halbe Stunden lang, oft auch nur kürzere Zeit, die Gedanken vergangen seien.

Mit dieser Gedankenlosigkeit habe sich späterhin, in Stettin, ein Groll gegen einzelne Personen verbunden, sodaß er, gegen alle Menschen überhaupt erbittert, sich von ihnen zurückgezogen habe und deswegen oft ins Freie gelaufen sei. Überdies habe er beunruhigende Träume von Freimaurern gehabt und sie mit seinen Begegnissen in Beziehung gebracht. Als er eines Nachmittags mit seinen Kameraden in einer Stube gewesen, habe er Fußstritte vor derselben gehört, ohne diesfalls etwas entdecken zu können und es für einen Geist gehalten, weil ihm einige Tage vorher von einem solchen geträumt habe. Seine Unruhe habe fortgedauert, als er von Stettin nach Schweidnitz und Graudenz in Garnison gekommen sei, und er habe, als ihm ein Traum die Erkennungszeichen der Freimaurer offenbart, geglaubt, daß ihm diese Wissenschaft gefährlich werden könne und daß er von den Freimaurern verfolgt werde. Auch habe er am letztern Orte einmal des Abends am Schlossberge eine Erscheinung gehabt und Glockengeläute gehört, ein andermal aber habe ihm des Nachts auf dem Kirchhofe jemand, den er nicht gewahren können, mit barscher Stimme einen guten Morgen geboten.

WOYZECKS LEBENSSTATIONEN IN LEIPZIG

Nach seiner Zurückkunft hierher im Dezember 1818 hat er bis zur Ausführung der Mordtat nach und nach folgende Wohnungen und Beschäftigungen gehabt und dabei, seinem Anführen nach, folgende Begegnisse erlebt: 1) bei Steinbrücken, wohin ihn die Woostin gebracht, ihn dort für ihren Liebsten ausgegeben und den Mietzins für ihn bezahlt, und wo er, weil er kein Verdienst und Beschäftigung gehabt, von Unterstützungen gelebt hat. Er selbst sagt im allgemeinen, daß sein Zustand und seine Idee von Verfolgung durch Freimaurer hier fortgedauert und daß ihm das Herz manchmal sehr stark geschlagen habe. Aus dem Zeugnisse der Steinbrückin ist zu ersehen, daß er sich damals gut betragen und zuweilen in Büchern gelesen habe, jedoch (mit Unwahrheit) behauptet habe, daß er Papparbeit verfertige und seinem Stiefvater Richter helfe.



Der Tatort von Woyzecks Mord

Die Wohnung der ermordeten Frau Woost befand sich in der Sandgasse (später Ulrichsgasse, Seeburgstraße) auf südlicher Straßenseite, etwa in der Mitte des Bildes, das in Richtung Stadtmitte zeigt [Die Abbildung ist ein Erstabdruck].

Nach einem Aufenthalt von 6 Wochen ist er 2) zu dem Juden Samson Schwabe in Dessau gekommen, den er in einer Krankheit gewartet hat und bei dem er wiederum 6–7 Wochen geblieben ist. Dieser versichert, daß er, wenn er nicht betrunken gewesen, sich gut und sehr vernünftig betragen und nie Ursache gegeben habe, an seinen gesunden Verstandeskräften zu zweifeln, daß er aber den Trunk in hohem Grade geliebt habe und daß die gegen ihn, als er ihm in einer solchen Periode hoher Trunkenheit alles verkehrt gemacht habe, gebrauchte Äußerung: Kerl, du bist verrückt und weißt es nicht, sich bloß auf seinen trunkenen Zustand, keineswegs auf eigentliche Verstandeszerrüttung beziehe.

3) Vom Februar 1819 bis zu Johannis 1820 bei der Stiefmutter der Woostin, der Witwe Knobloch in dem Hause des Gelbgießers Warnecke, in welchem dessen Pächter Jordan eine Schenkwirtschaft treibt, wo er bald auf dem Wollboden des Herrn Knobloch gearbeitet, bald auf Empfehlung der Knobloch in bei dem Buchbinder Wehner in Volkmarsdorf Papparbeit gemacht, bald für den Buchhändler Klein illustriert, auch während dieser Zeit dem Buchhalter Herrn Lang und dem Hrn. M. Gebhard, ingleichen während der Messe den Fremden Benedix bedient hat. Nach dem Zeugnisse dieser Person und namentlich Warneckes, Jordans, Wehners, Hrn. Langs und Hrn. M. Gebhards, hat er sich auch in dieser Zeit sehr verständig, still und

bescheiden betragen, die ihm erteilten Aufträge zu ihrer Zufriedenheit besorgt, auch keine Merkmale von Tiefsinn oder Verstandesverrückung und überhaupt nichts auffallendes in seinem Benehmen blicken lassen. Mehrere derselben, nämlich Warnecke und Wehner, haben bemerkt, daß er den Branntwein geliebt und manchmal zu viel getrunken habe, auch hat die Knoblochin darüber gegen Jordan geklagt.

Letztere sagt übrigens, daß Woyzeck mit ihrer Tochter Umgang gehabt, aber wegen ihres häufigen Umganges mit Soldaten Eifersucht gefaßt, die Woostin mehreremale gemißhandelt und so viel Lärm und Unruhe gemacht habe, daß sie ihm auf Warneckes Verlangen das Logis aufsagen müssen. Den Vorfall, der hierzu Veranlassung gegeben hat, erzählt Warnecke folgendermaßen: Er, Warnecke, habe einsmals zu Woyzecken in der Jordanschen Schenkwirtschaft gesagt: Hier, Woyzeck, Mordhahn, willst du ein Glas Schnaps trinken? Woyzeck aber ihm hierauf eine pöbelhafte Antwort gegeben, und als er selbst sich hierauf bestürzt gegen Jordan gewendet, mit den Worten: der Kerl pfeift dunkelblau, sich entfernt. Als nun hierauf Warnecke der Knoblochin habe sagen lassen, sie müsse ausziehen, wenn sie Woyzeck nicht fortschaffe, habe ihm dieser, ehe noch solches geschehen, mehrere Briefe und in einem derselben die (gereimten) Worte geschrieben: Der Sachse bietet Frieden dem türkischen Sultan an, er ist doch nicht zufrieden, wenn er nicht prügeln kann. – Als nun Warnecke bei Lesung dieses Briefes gesagt: Nun kriegt der Kerl Prügel, wenn er wiederkommt, habe Woyzeck, der den Brief selbst gebracht und, in der Küche stehend, diese Worte gehört habe, erwidert: da lauert er eben drauf, worauf Warnecke ihm einige Hiebe gegeben und jener nach deren Empfang gesagt habe: das ist rechtschaffen gedacht, nun sind wir quitt, Wurst wider Wurst! Über diesen Auftritt, bei dem nach Warneckes Vermutung Woyzeck etwas betrunken gewesen sein soll, was jedoch Jordan unwahrscheinlich findet, äußert sich Woyzeck, er habe geglaubt, Warnecke wolle ihn für den Narren halten.

Da nun dessenungeachtet Woyzeck von der Knoblochin ausziehen müssen, hat er sich abermals 4) bei der Steinbrückin 14 Tage lang aufgehalten und dabei verwogen und, weil er keine Arbeit gehabt, tiefsinnig und betrübt ausgesehen, die Mütze tief ins Gesicht gerückt, als ob er sich schäme, und als er auf Erinnern den Mietzins nicht bezahlen können, sogleich seine Effekten zusammengepackt und sich 5) zu dem Zeitungsträger Haase gegeben, wo er von Johannis bis einige Wochen vor Michaelis 1820 in einer Dachkammer am Tage bei einer Lampe gearbeitet und des Nachts geschlafen, sich mit Papparbeiten beschäftigt und nebenbei den Herrn Lang und Herrn M. Gebhard zu bedienen gehabt hat, welches jedoch, wenigstens was den letztern betrifft, schwerlich richtig sein kann, da dieser angibt, daß er ihn schon zu Pfingsten dieses Jahres verabschiedet habe.

In dieser Kammer, behauptet er, bei Tage und in der Nacht vielfältig gestört worden zu sein. Er habe es hören sprechen, obgleich niemand in der Nähe geschlafen. Manchmal habe es auf dem Deckbette getappt, und wenn er darnach gegriffen, weil er es für Ratten oder Mäuse gehalten, habe er nichts

gefunden. Einmal als er abends nach 10 Uhr nach seiner Kammer habe gehen wollen, habe er es in seiner Nähe stark knistern und deutlich eine Stimme sprechen hören: O, komm doch! Er sei darüber sehr heftig erschrocken und deswegen herunter zum Wirt, dieser aber mit einer Laterne in die Kammer gegangen, ohne etwas zu bemerken.

Um diese Zeit ist er auch noch in Warneckes Haus aus- und eingegangen, hat der dort wohnenden Woostin hinter der Türe aufgelauret und dabei öfters, meinend, es sei diese, eine andere Weibsperson, unter andern eines Abends die Frau des Lohnbedienten Marschall an der Haustüre angehalten, als er aber seinen Irrtum bemerkt, gesagt: Ach verzeihen Sie, ich habe Sie verkannt, und sie nachher ruhig gehen lassen. An demselben Abend hat er der Woostin auf der Treppe aufgelauret und auf ihre Weigerung, mit ihm spazieren zu gehen, sie mit der Hand, in der er die Scherben eines zerbrochenen Topfes gehabt, blutrünstig geschlagen, ist aber deshalb von den dazugekommenen Personen festgenommen und hierauf mit 8-tägigem Arrest bestraft worden, bei welcher Gelegenheit an ihm keine Spur einer besondern Unruhe, Zerstreuung oder Gedankenlosigkeit wahrgenommen worden ist.

Nach seiner Entlassung hat er sich bis vor Ostern 1821 9) bei dem Bierschenken Haase aufgehalten. Woyzeck sagt, sein Zustand habe hier fortgedauert, die Haasin aber: sein Betragen sei durchaus untadelhaft und still vor sich hin gewesen, er habe mit den übrigen Bettburschen in Frieden gelebt und sogar einstmals, ob er gleich nur 16 Pf. gehabt, dennoch einem Armen wollen zu essen geben lassen. Zwar habe er ihr von seinen Träumen erzählt, namentlich daß ihm von schwarzen Pferden geträumt habe, und daraus den Schluß gezogen, daß es ihm noch sehr unglücklich gehen werde; doch habe dieses auf seine Handlungen keinen Einfluß gehabt, und er sei so vernünftig gewesen als ein anderer Mensch.

DIE MORDTAT

Von dem Tode der Wittigin an hat er sich bis zur Ausführung seiner Tat acht bis vierzehn Tage lang im Freien herumgetrieben und von Unterstützungen guter Menschen gelebt, die er aber schriftlich gebeten zu haben vorgibt, weil er seine Bitten mündlich vorzutragen unvernünftig gewesen und dabei zuweilen in Verlegenheit gekommen sei. Übrigens erhellet aus den Akten, daß die Woostin ungeachtet ihres offenen Umgangs mit einem Andern dennoch auch den Umgang mit Woyzeck keineswegs gänzlich abgebrochen, ihm sogar noch in der Ostermesse d. J. den vertrautesten Umgang gestattet; ein andermal, als er ihr in Begleitung der Böttnerin begegnet, ihn etwas zurückweisend behandelt, dennoch ihm auf den Tag, wo die Mordtat vorgefallen, auf der Funkenburg eine Zusammenkunft versprochen, ihm aber nicht Wort gehalten, sondern mit dem Soldaten Böttcher einen Spaziergang gemacht hat: daß Woyzecks Gedanken indessen immer mit der Woostin und ihrer Untreue beschäftigt gewesen, daß er, nachdem er sie am Morgen



E i n g a n g 2

auf dem Maschmarkte

durch die kleine Rathhausthüre

bis spätestens

halb Neun Uhr Vormittags

den 27. August 1824.

Einlaßkarte zur Hinrichtungsstätte

Die Hinrichtung Woyzecks fand am Morgen des 27. August 1824 in Leipzig statt. Die Einlaßkarte, die hier erstmals abgedruckt wird, war offenbar nicht für die allgemeine Öffentlichkeit bestimmt, sondern nur für die besonders Berechtigten zum Zugang in die Ratsstube und den Rathaussaal.

desselben Tags unter einem erdichteten Vorwande zu sprechen gesucht, den übrigen Teil des Tages unbeschäftigt herumgelaufen, auch auf der Funkenburg gewesen, aber weil er geglaubt, sie komme doch nicht, nur ein paarmal hin und her gegangen (über welches er alles in einem seiner ersten Verhöre, am 4. Juli, sich umständlich verbreitet und sogar Personen namhaft gemacht, die er auf seinen Gängen gelegentlich habe sprechen wollen, späterhin aber, und besonders beim artikulierten Verhöre, sich an alle diese Umstände nicht mehr erinnern will, sondern gegen seine frühern Aussagen bemerkt, daß er dieselben bloß um deswillen abgelegt habe, weil man wissen wollen, wo er die Woostin getroffen und er sich nicht darauf besinnen können), daß er ferner gegen Abend, in der Absicht, die Woostin damit zu erstechen, die Degenklinge in ein Heft stoßen lassen, und als er hierauf der Woostin zufällig begegnet und von ihr erfahren, daß sie nicht auf der Funkenburg gewesen, sie nach Hause begleitet, auf diesem Wege aber an seinen Vorsatz nicht wieder gedacht, in der Hausflur des Hauses aber, wo die Woostin gewohnt, und als ihm diese etwas gesagt, wodurch er in Zorn geraten, die Tat vollzogen, nach vollbrachter Tat sich im Geschwindschritt entfernt, bei seiner Verhaftung den Dolch wegzuworfen gesucht, und gleich nachher, als ihm auf seine Frage, ob die Woostin tot sei, niemand geantwortet, gesagt hat: Gott gebe nur, daß sie tot ist, sie hat es um mich verdient!

Tapir-Verlag
Autorengenossenschaft
Fliederstr. 37
4600 Dortmund 1



DORTMUNDER LESEBUCH

von: Lothar von Kries
Lectura bild Kunst



Geschichtswerkstatt Dortmund
(Hrsg.)

Dortmunder Lesebuch.
Vom Leben und Kämpfen
damals und heute
234 Seiten, 24,80 DM;
ISBN 3-923223-01-3

GESCHICHTE ERFAHRBAR

*Die Wiederentdeckung
des erzählenden
Geschichtsunterrichts*

JOCHEN HERING



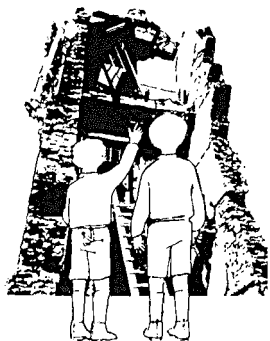
Jochen Hering
Geschichte erfahrbar. Die
Wiederentdeckung des erzählenden
Geschichtsunterrichts
312 Seiten, 19,90 DM
ISBN 3 923223-02-1

Das Buch "Geschichte erfahrbar..." setzt sich kritisch mit dem Stand gegenwärtiger Geschichtswissenschaft und Geschichtsdidaktik auseinander. Es zeigt Möglichkeiten eines veränderten Geschichtsunterrichts auf, der nicht - wie so vielen Schülern - erfahrungsgemäß seine Fakten vermischt, sondern von der Anschaulichkeit und Nachvollziehbarkeit erzählter Geschichte, d.h. von Geschichten ausgeht.

Marianne Brentzel

RUDI

Geschichten aus dem Jahre Null



Rudi ist einer von den vielen tausend Jungen, die das Jahr 1945 als Zehnjährige erlebten. Aufregende Tage und Wochen. Die zwei letzten Großangriffe, die Dortmund fast in Schutt und Asche versinken ließen, der Einmarsch der amerikanischen und später der englischen Truppen, das Kriegsende, die Stunde Null, wie manche Leute sagen. Dann: Hunger, Trümmer, schwarzer Markt, die Schule beginnt wieder, die Stadt wird aufgeräumt, die Hochöfen und Zechen lassen die Schornsteine wieder rauchen. Rudi erlebt das erste Jahr des Wiederaufbaus.

Ein sympathisches Buch, geeignet für alle Kinder, die wissen wollen, wie es „danach“ weitergegangen ist. Ein Stück Geschichtsschreibung von unten, das für die Entwicklung der Gesellschaft in der BRD ruhig fortgesetzt werden darf.

Eselsohr

Marianne Brentzel / Klauspeter Sachau
Rudi. Geschichten aus dem Jahre Null, Tapir
Verlag 1986. 142 S., DM 14,80

„WOZZECK“ HEUTE – NOTIZEN ZUR INSZENIERUNG

Heinz Lukas-Kindermann

Büchners *Woyzeck* und Bergs *Wozzeck*, Schauspiel und Oper: weltweit gespielt. Aufführungstraditionen haben sich gebildet, und immer wieder entsteht die Gefahr von Verkrustungen, zeigt sich Sozialkritik im harmlosen Mantel einer alten Geschichte, Biedermeier – weit entfernt, Elend als Idylle. *Woyzeck* und *Wozzeck* sind immer wieder neu zu entdecken. Sie wirkten schockierend, als sie erstmals auf die Bühne kamen, waren unbequem, ein Ärgernis, ein Skandalon. Dies nun wäre nachzuvollziehen, Wiederholung des schon Üblichen verbietet sich, weil das historische Kostüm täuscht: *Woyzeck* ist ein Skandalon auch in heutiger Zeit. Wozzecks Unheil, seine Not ist die Not in uns, die Not unserer Zeit. Die Handlung dieser Oper enthält Verhaltensmuster, die übertragbar sind, zutreffen auch für die Gegenwart und ihre Verhältnisse. Für den Regisseur spielt das Stück heute, noch immer und immer wieder.

Ich möchte auf einen Aufsatz von Hans Ritscher verweisen: *Büchners „Woyzeck“ in unserer Zeit*. Wichtig sind daraus Gedanken wie diese: „Der einzelne (Woyzeck) vor der Mauer einer gefühllosen Gesellschaft, in der die Nächstenliebe nur ein Lippenbekenntnis ist – das hält auch unserer Zeit den Spiegel vor. Wo es selbstverständlich geworden ist, daß von der Erziehung bis zur Altersversorgung alles durch die Gesellschaftsordnung garantiert ist, so daß Hilfsbereitschaft, Fürsorge, Opfersinn zu blassen Begriffen erstarren, da hat das Woyzeck-Schicksal die vergessene Wahrheit zu sagen: daß der Mensch, um zu leben, vor allem der Gemeinschaft, der Hilfe, der wärmenden, der verstehenden Liebe bedarf. Die selbstgerechte Tugendideologie einer bürgerlichen Standeswelt, wie sie vom ‚Hauptmann‘ und ‚Doktor‘ repräsentiert wird, unterscheidet sich im wesentlichen nicht von dem kalten, perfekten Gefüge der gegenwärtigen Wohlstandsgesellschaft: um den einzelnen in seiner Lebensnot wird es einsam. Die Dämonen, die in Woyzecks Dasein eingreifen, sind einer Zeit wohlbekannt, die unter dem Gehetztsein neurotisch leidet und das Gleichgewicht in den Waffen und Konjunkturmaßnahmen statt in der Seele sucht und die Angst in immer neuen Bildern und Zeichen gestaltet, um sie loszuwerden oder doch zu ertragen. Die Gestalten aus der Bildungswelt um Woyzeck sind unserer Zeit wohlbekannt: wo immer Forschern und Amtspersonen mit dem metaphysischen Maß auch die Maßstäbe der Verantwortung zusammenbrechen, wird der Mensch manipulierbar und am Ende zur ‚Bestie‘. Wenn Woyzeck schließlich automatenhaft auf die Messertat zuschreitet, so ist das ‚Muß‘, das ihn beherrscht, einer Epoche nicht fremd, in der die Herrschaft anonymer Mächte offensichtlich diskutiert wird. Dantons Ausruf: ‚Puppen sind wir, von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen, nichts, nichts wir selbst‘ (*Dantons Tod*; II,5) steht auch über dem

Woyzeck. Freilich erschöpft sich das rätselhafte ‚Es‘, dem *Woyzeck* auf der Spur und nachher ausgeliefert ist, nicht in namenlosen Gesellschaftsmächten. Es hat seine Wurzeln im Reich der frühen Ängste und Urträume der Menschheit, denen die tiefenpsychologische Forschung unserer Tage nachzugehen sucht.“

Ausgeliefert, dem blinden Schicksal ausgeliefert, der Mensch als Puppe am Drahtseil; gelenkt, aber von wem? Fatalismus der Geschichte. Der Revolutionär Büchner hat mit *Woyzeck* kein revolutionäres Drama geschrieben, das Instrument im Kampf der Klassen sein könnte, kein sozialkritisches Lehrstück im Sinne Brechts. Im *Woyzeck* hat sich militantes Klassenbewußtsein noch nicht gebildet. *Woyzeck*, Marie, die Handwerksburschen nehmen ihr Los hin, ohne sich aufzulehnen, denn es scheint ihnen unabänderlich. Sie haben sich damit abgefunden, daran gewöhnt. Sie wurden daran gewöhnt. Jeder lebt aus sich heraus, versucht es wenigstens. Aber mit welchem Ergebnis? Am Ende steht der Mensch mit vergeblich zur Liebkosung ausgestreckten Händen verlassen im leeren Raum – wie *Woyzeck*.

Eine Welt ohne Schleier, das Leben ungeschminkt, und der Mensch, wie er ist: „...ein Abgrund, es schwindelt Einem, wenn man hinunterschaut...“ Was ist der Mensch? Eine Persönlichkeit, die von anderen bestimmt wird? Oder von den Verhältnissen, von Umwelt und Milieu, von einem Kollektiv gezwungen zu einem Rollenverhalten, das ihn auf fatale Weise festlegt? Was ist der Mensch in unserer Zeit, und was ist Menschlichkeit? Was bedeutet diese noch, wenn Egoismus, Cleverness, Dynamik, Erfolg um jeden Preis, Durchsetzungsvermögen, Karriere Leitbilder der Zeit sind?

Ein weiteres Mal sei Hans Ritscher zitiert: „Der Glaube an die freie Selbstbestimmung des Menschen und an seine Erlösung durch die Gnade Gottes ist im *Woyzeck* als Voraussetzung, um das Menschenleben zu deuten, nicht mehr vorhanden. Der Mensch ist auf sich und seine ‚Natur‘ allein angewiesen. *Woyzeck* ist ein solcher Mensch – ein ‚guter Mensch‘, der für die Seinen sorgt, Liebe und Treue übt, sich nach Frieden und Geborgenheit sehnt und vor allem von Grund auf ehrlich und wahr ist. – Wie erst mag die Natur derjenigen aussehen, die sich hinter der Hauptmanns- und Tambouruniform und dem Arztkittel verbergen können? Büchner entlarvt diese Figuren in ihrer Selbstverblendung, Herzenskälte, Brutalität und Gewissenlosigkeit. – Und endlich steht die Frage ‚Was ist der Mensch?‘ furchtbar im Raum. Können wir ihren tödlichen Ernst noch aushalten? Der auf sich allein angewiesene Mensch ist ein armes, ohnmächtiges Geschöpf. Wenn die Privilegien für ihn nicht gelten und er nur seinen guten Willen hat, so sehen wir ihn ohnmächtig gegenüber dem Leben, das ihn mit grausamer Gewalt umstellt und schlägt.“

Die Privilegierten aber wissen, wo sie stehen, was sie haben, was sie fordern, was sie anderen, weniger Privilegierten „anschaffen“ können. Für den Hauptmann und den Doktor hat die Gesellschaftsordnung ihre erkennbaren Koordinaten. Da ist alles am „rechten Platz“, da hat alles seine festen

Begriffe: Ordnung, Unterordnung, Tugend, Moral. Wozzeck aber steht draußen. Wehe denen, die draußen stehen, denn sie gehören nicht dazu und werden nicht hineingelassen. Und wenn sie es versuchten? Man klopf ihnen freundlich auf die Schulter und schiebt sie ab. Damals – und heute? Wer Ohren hat zu hören, wer Augen hat zu sehen...

Wozzeck gehört zu den Unterprivilegierten. Er rennt gegen Wände, immer wieder, und wird zurückgeworfen auf sich selbst. Um ihn richtet sich's auf: das geordnete System der privilegierten Gesellschaft, groß und spiegelblank, makellos und ohne Flecken, sauber, hygienisch... abstoßend. Wozzeck gehört zu denen, die abgestoßen werden. Er sucht nach Verständnis, Wärme, Liebe, Menschlichkeit. – Man hält ihm Ordnung, Tugend, Moral vor. Gezeigt werden Zustände, Reaktionen auf Zustände; vergebliche Ausbruchsversuche, fatale Zurückweisungen. – Eine Dramaturgie, die fast schon Beckett vorwegnimmt.

Wozzeck heute – Versuch einer neuen Konzeption. Der Planet, von Menschen verschmutzt, weitgehend zerstört, zum Abfallhaufen verkommen, durchwirkt von einem System von Röhren: Abwasserröhren, Ausdünstungen, Ausscheidungen einer Wohlstandsgesellschaft. Und unvermittelt daneben: Natur. Aber keine Idylle, sondern das, was von der Natur in der Nähe großer Städte übrigblieb. Das Weggeworfene einer Wegwerfgesellschaft als Zeichen auch für eine geistige Umweltverschmutzung: Der Mensch ist zum Wegwerfartikel verkommen. Wegwerfflaschen, Wegwerffrauen, Wegwerfsoldaten – Wozzeck.

Eine Spiegelfläche wird eingesetzt: Spiegel unserer Zeit, unserer Konsumgesellschaft, glitzernd in vielen Facetten, mit „glänzenden“ Angeboten: Noch leichter, noch schneller, noch besser, noch dynamischer, noch glücklicher – Leerformeln, geschwätzige Überredung zu nichts, Blendwerk, wohin man greift. Wozzeck, auf der Suche nach Menschlichkeit, verirrt sich in dieser Fassadenwelt und kommt, in die Enge getrieben, darin um. Konsumwelt für die, die bezahlen können, perfekte Sozialmaschinerie für die, die sich integrieren lassen – der Mensch als Kaufkraft, als Verwaltungsakt. Für Wozzeck keine Chance.

Wozzeck, der Außenseiter: Er steht draußen, vor der spiegelblanken Gesellschaft. Er ist ausgesperrt oder, vom spiegelblanken Gitterwerk der Gesellschaft umgeben, ihr Gefangener. Bis er es nicht mehr aushält, „es“ über ihn kommt, er Marie tötet und sich selbst auslöscht; bis seine Tat zum stummen Protest gegen die Unmenschlichkeit der Zuschauer hinter der spiegelnden Wand wird. Im Stück ist Wozzeck der Außenseiter. Aber Menschen wie ihn gibt es viele und immer wieder. Aufs Ganze der lebenden Menschheit gesehen sind sie in der Mehrzahl, die Statistik erweist es. Demnach aber ist eigentlich unsere Wegwerfgesellschaft des hochtechnisierten Fortschritts der „Außenseiter“, die Abnormität. Abermillionen Menschen leben als Unterprivilegierte: hungrig, unaufgeklärt, unmündig gehalten, unerlöst. Für das Leiden jedes dieser Menschen steht Wozzeck. Wer aber satt ist, mag vom Hunger nichts hören.

Wenn Wozzeck vor dem festgefügt System der privilegierten Gesellschaft steht – vor Hauptmann, Doktor und Tambourmajor –, dann wächst deren Macht für ihn ins Überdimensionale, Dämonische und Bedrohliche, obgleich sie Menschen sind wie er. Ganz normale Menschen? Die Gesellschaft hat sie geprägt, hat Besonderheiten aus ihnen herausgetrieben. Sie sind Menschen wie Wozzeck auch, Mitmenschen. Mit-Menschen? Man nennt sie so. Aber sie sind nicht „mit“ ihm, sie nutzen seine soziale Abhängigkeit aus, sie benutzen und mißbrauchen ihn auf schamlose Weise. Sie drängen ihn weg, drängen ihn aus ihrem System heraus, bis er allein ist und zum Mörder wird, weil die nach innen sich fressende Wut und Verzweiflung sich nicht mehr weiterfressen kann und zerstörerisch herausbricht. Ein armer, aus dem Leben gedrängter Mensch. Und die anderen schauen zu, schauen weg, wollen mit Wozzecks Not nichts mehr zu tun haben.

Wüßte dieser Wozzeck, wie er sich gegen die Zumutungen seiner Mitmenschen, gegen die niederdrückenden Abhängigkeiten wirksam zur Wehr setzen könnte, wäre sein Protest nicht gegen sich selbst und nach innen gerichtet: Dieser Wozzeck könnte gefährlich werden – wie ein Vulkan. Denn in ihm brennt Feuer, brodeln Lava, treibt das Chaos aus der Tiefe. Wozzeck ist kein dummer Mensch: Er denkt, grübelt, hat seine eigene Philosophie, die Philosophie der „armen Leut“. Er denkt und fühlt und lebt elementar, hat zur Natur eine elementare Verbundenheit. Natur: keine Idylle, eher ungeheuerlich. Sie erfüllt ihn mit Entsetzen, treibt Visionen aus ihm hervor. Und wenn die Sonne blutrot untergeht, dann ist das für Wozzeck wirklich ein „Untergang“: Das Dunkel, die Nacht, die Kälte kommen herauf – die Katastrophe für den, der friert.

Wozzeck sucht Geborgenheit bei Marie, der Frau, die er liebt, die er braucht, um leben zu können. Sie gibt ihm Halt, sie ist sein bißchen Glück, sein Zuhause. Wird das zerstört, so hat sein Leben jeden Sinn verloren. Wozzeck tötet Marie, er opfert die Geliebte, denn nur so kann er sie in sein eigenes, verlorenes, zerbrochenes, bodenlos gewordenes Leben unverlierbar einschließen. Aber Täuschung auch dies, er kann nicht mehr weiterleben.

Wozzeck: Ein Weg durch Leidensstationen, fast eine Passion. Das Werk kennt kein Ausruhen, keine Pause. Die Einrichtung auf der Bühne muß fließende Übergänge, überblendende Verwandlungen ermöglichen, inhaltlich der Musik entsprechen. Bergs Verwandlungsmusiken zwischen den Bildern sind oft Überleitungen. Sie artikulieren noch einmal das motivisch-thematische Material der vorangegangenen Szene und lassen zugleich das der folgenden schon erkennen. Gleiches vollzieht sich auf der optischen Ebene. Auf der Bühne gibt es keine festen, gebauten Räume, nur schnell veränderbare Relikte der menschlichen Leistungs- und Konsumgesellschaft. Motive oder Zustände der kommenden Szene rücken langsam ins Bild.

Einige Beispiele: Wozzeck schneidet Stöcke für den Hauptmann. Wozu? Sie dienen zum Auspeitschen, der Hauptmann ist ein Sadist. Wozzeck seinerseits aber gibt die ihm zugefügten Demütigungen und an ihm ausgelassenen Aggressionen an die noch Schwächeren weiter, schlägt Andres und

mißhandelt Margret – eine Kettenreaktion von Abreaktionen nimmt ihren Lauf. Ein zweites Beispiel, die Doktorszene: Steht der Doktor im Dienste der Menschheit oder ist er einer jener inhumanen Ärzte, die Menschen als Versuchsobjekte mißbrauchen und quälen? Wißbegierige schauen den Experimenten des Doktors zu. Lernende? Voyeure? Wozzeck jedenfalls ist erniedrigt zum Versuchsobjekt einer kalten, hochmütigen, menschlich verantwortungslosen Wissenschaft. Und dann der Übergang vom neunten zum zehnten Bild, vom Wirtshaus zur Kaserne. Der Tanz aus dem Wirtshaus geht weiter: „Immerzu! Immerzu!“ Für Wozzeck vergrößert er sich ins Überdimensionale, der Gedanke an Maries Tanz mit dem Tambourmajor läßt ihn nicht mehr los, er gerät ihm zum Alptraum – Wozzeck kann nicht schlafen.

Darauf schließt sich die Szene der Kaserne an: ein Ort des Drills und der Unfreiheit. Wozzeck erlebt ihn wie ein Gefängnis, wie ein Leben hinter Stacheldraht. Der Mensch an diesem Ort des Schreckens ist gedrillt auf Härte und Grausamkeit, wie auf Draht gezogen, blind gehorsam, ohne eigenen Willen, ein Automat, eine Marionette. Tiefe Demütigung geschieht ihm auch hier. Wehe dem, der eigene Gedanken hat und sie nicht für sich behält. Die Kameraden behandeln ihn roh, das Mitgefühl ist ihnen ausgetrieben, Wozzeck wird zusammengeschlagen.

Im weiteren der Narr: Er allein weiß die Wahrheit, er allein darf sie sagen, dem blinden Seher der griechischen Tragödie gleich. Und das Ende der Bibelszene: Marie sieht Wozzeck kommen, und sie weiß, daß sie Wozzeck folgen muß, auch wenn dieser Weg in den Tod führt. Zwei Menschen gehen miteinander, noch einmal nebeneinander und zugleich aneinander vorbeigehend. Sie können sich nichts mehr sagen, und Marie wird getötet. Sie bleibt liegen, wohin die Menschen sie gestoßen haben, in der Kloake, im Abwasser. Welchen Wert schon hatte die Tote?

Wozzeck hingegen sucht Vergessen nach der Tat. Das dreizehnte Bild ist keine Schenke, sondern ein irrealer Raum, mit Tanz in unwirklichem Licht, eine Sphäre von Halluzination und Rausch, Welt der „Großstadtkultur“. Der Versuch einer Betäubung mißlingt, denn die Tat verfolgt Wozzeck. Plötzlich trägt die ganze Gesellschaft Masken (womit auf das Konzept meiner ersten *Wozzeck*-Inszenierung 1980 in Kassel zurückgegriffen wird), und in seinem Wahn meint Wozzeck in einer jeden Maske Marie zu erkennen: „Marie! Marie!“ – Wozzeck fühlt sich entdeckt, verfolgt wie ein von Jägern gehetztes Tier. Im Fieberwahn flieht er.

Schließlich das letzte Bild mit den Kindern, unter ihnen Maries Knabe. Die Kinder behandeln ihn gefühllos, roh – nicht wissentlich, aber doch schon geprägt durch ihre Umwelt. Wir ahnen das Schicksal von Maries Sohn: Es wird kaum anders verlaufen als dasjenige Wozzecks – Wiederkehr aller Dinge. Es wird immer von neuem einen Wozzeck geben.

TEXTNACHWEISE

Der Beitrag von H.H. Stuckenschmidt stammt aus: *Schöpfer der Neuen Musik. Portraits und Studien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1958. – Die zwei Briefe Bergs aus dem Militärdienst finden sich in: *Alban Berg 1885–1935. Katalog zur Ausstellung*, Österreichische Nationalbibliothek in Zusammenarbeit mit der Universal Edition, Wien 1985. – Der Aufsatz von Prof. Dr. Victor Ravizza (Universität Bern) wurde mit freundlicher Genehmigung des Autors einem Programmheft des Stadttheaters Bern entnommen (Spielzeit 1986/87, *Wozzeck*). – Das Gutachten von Dr. J.C.A. Clarus erschien in der *Zeitschrift für die Staatsarzneikunde*, Erlangen 1825. – Heinz Lukas-Kindermann verfaßte die Notizen zur Inszenierung für dieses Programmheft. – Das dramaturgisch-musikalische Schema lehnt sich an Gerd Ploebusch: *Alban Bergs „Wozzeck“*. *Dramaturgie und musikalischer Aufbau. Nebst einer Bibliographie der Schriften und Briefe Bergs sowie der Literatur*, Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Band 48, Verlag Heitz, Strassburg und Baden-Baden 1968, an. – Die Handlung schrieb Peter Ross.

BILDNACHWEISE

Das große Lexikon der Musik, Erster Band, Verlag Herder, Freiburg im Breisgau (Seite 2) – *Alban Berg 1885–1935, Katalog zur Ausstellung*, s.o. (Seiten 6, 8, 10, 16) – J. Rigbie Turner: *Four Centuries of Opera. Manuscripts and Printed Editions in the Pierpoint Morgan Library*, New York 1983 (Seite 15) – George Perle: *The Operas of Alban Berg. „Wozzeck“*, University of California Press, Berkeley 1980 (Seiten 21, 27, 29, 34) – Die Veröffentlichung der Photographie des Tatortes von Woyzecks Mord (Seite 38) und der Einlaßkarte zur Hinrichtungsstätte (Seite 41) erfolgt als Vorabdruck aus dem Beitrag von Ursula Walter: *Der Fall Woyzeck. Eine Quellendokumentation (Repertorium und vorläufiger Bericht)*, in: Georg Büchner Jahrbuch 7 (1988/89), Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1990, und geschieht mit freundlicher Genehmigung des Herausgebers Prof. Dr. Thomas Michael Mayer, für dessen Vermittlung von Text und Bildern hier nochmals gedacht sei.

IMPRESSUM

Spielzeit 1989/90

Wozzeck

Oper von Alban Berg

Premiere: 26. November 1989

Herausgeber: Städtische Bühnen Dortmund, Opernhaus

Generalintendant: Horst Fechner

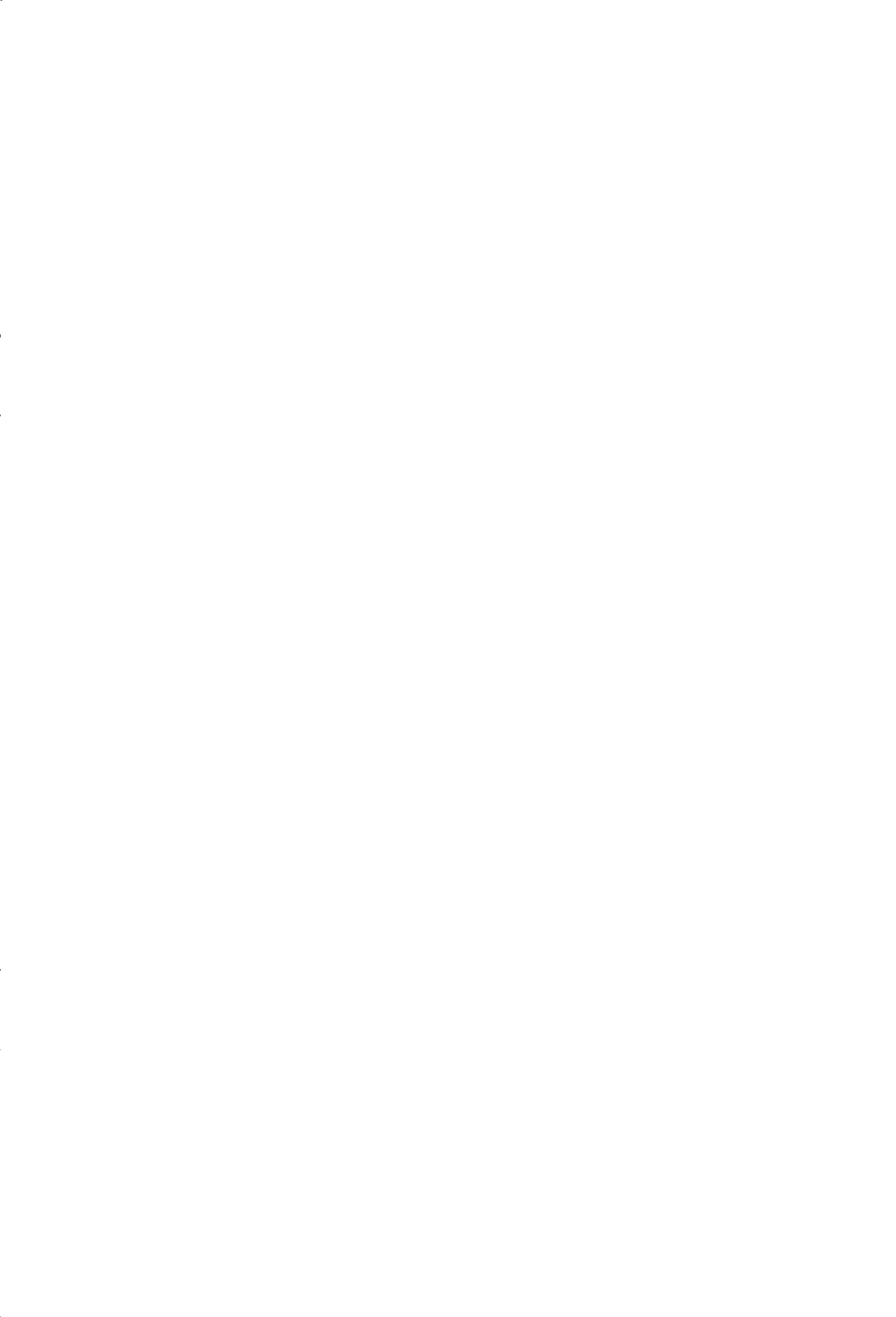
Verwaltungsdirektor: Friedrich Gidde

Redaktion und Layout: Dr. Peter Ross

Verantwortlich für den Besetzungszettel: Monika Pichler

Gesamtherstellung, Druck und Anzeigen:

Montania Druck- und Verlagsgesellschaft mbH



Handwritten cursive text, likely a signature or name, repeated in a decorative pattern.



Mitglied im Verband
creative
Inneneinrichter e.V.

Wir sind kein unbeschriebenes Blatt. Vielleicht kennen Sie uns besser, als wir uns hier vorstellen können.

Sie sollten uns mal besuchen. Es wird sicher ein anregender Tag. Die Einrichtung Ihrer Wohnräume oder Ihres Arbeitsraumes als Chef, Arzt, Anwalt oder Sekretärin... die Eingangshalle, das Casino oder ein Bistro... das ist unsere Wunschaufgabe.

interstil

Kleppingstr. 14
4600 Dortmund 1

Freiexemplar