

1935 DER

02041

Alban Berg
Wozzeck

Wozzeck

Alban Berg

Wozzeck

Oper in drei Akten op. 7

Text nach dem Drama

»*Woyzeck*« von Georg Büchner (1836/37)
in der Ausgabe von Karl Emil Franzos (1879)

Uraufführung

14. Dezember 1925

Staatsoper Unter den Linden, Berlin

Erster Herr Was haben Sie denn?

Zweiter Herr Ach nichts! Ihre Hand, Herr! die Pfütze, so! Ich danke Ihnen. Kaum kam ich vorbei, das konnte gefährlich werden!

Erster Herr Sie fürchteten doch nicht?

Zweiter Herr Ja, die Erde ist eine dünne Kruste, ich meine immer ich könnte durchfallen, wo so ein Loch ist. Man muß mit Vorsicht auftreten, man könnte durchbrechen. Aber gehn Sie in's Theater, ich rat' es Ihnen.

Georg Büchner, »*Dantons Tod*«, 1835

Inhalt

»LADY MACBETH VON MZENSK« – »WOZZECK«

Dmitri Schostakowitsch / Solomon Volkow 9

WOZZECK – BÜCHNER – BERG

Hans Mayer – Georg Büchner – René Leibowitz – Hermann Kesten –
Elias Canetti – Arnold Schönberg – Alban Berg – Anton Webern 10

GESANG / SPRACHE

Leo Karl Gerhartz – Alban Berg 12

DRAMATURGIE / ÄSTHETIK

Alban Berg – Arnold Schönberg – Bernd Alois Zimmermann –
Theodor W. Adorno 14

ERSTER AKT – FÜNF CHARAKTERSTÜCKE

Erste Szene – Suite 17

Zweite Szene – Rhapsodie über drei Akkorde 19

Dritte Szene – Militärmarsch und Wiegenlied 23

Vierte Szene – Passacaglia 26

Fünfte Szene – Andante affettuoso quasi Rondo 29

ZWEITER AKT – SYMPHONIE IN FÜNF SÄTZEN

Erste Szene – Sonatensatz 31

Zweite Szene – Fantasie und Fuge über drei Themen 32

Dritte Szene – Largo 35

Vierte Szene – Scherzo 39

Fünfte Szene – Rondo marziale con introduzione 43

DRITTER AKT – SECHS INVENTIONEN

Erste Szene – Invention über ein Thema 45

Zweite Szene – Invention über einen Ton 49

Dritte Szene – Invention über einen Rhythmus 52

Vierte Szene – Invention über einen Akkord (Sechsklang) 55

Fünfte Szene – Invention über eine Achtelbewegung 59

»MANCHMAL HAT MAN SO 'NEN CHARAKTER, SO 'NE STRUKTUR«

Dietmar Holland – Aspekte der »Wozzeck«-Musik 63

FOTOS ZUR INSZENIERUNG

Andreas Pohlmann 72

Handlung

Erster Akt

Erste Szene. Zimmer des Hauptmanns – Der Soldat Wozzeck rasiert seinen Hauptmann. Der Hauptmann philosophiert über Zeit und Ewigkeit und beschuldigt Wozzeck eines unmoralischen Lebenswandels, da dieser mit seiner Geliebten Marie ein uneheliches Kind hat. Zum Schrecken des Hauptmanns wagt Wozzeck zu widersprechen. Aufgebracht ermahnt ihn der Hauptmann zur Tugend.

Zweite Szene. Freies Feld – Wozzeck und sein Kamerad Andres schneiden Schilf. Wozzeck hat eine apokalyptische Vision, die Andres in Angst versetzt. Das Signal zum Abendappell ruft sie in die Stadt zurück.

Dritte Szene. Maries Stube – An Maries Fenster zieht eine Militärkapelle vorüber. Der Tambourmajor grüßt Marie, was ihre Nachbarin Margret eifersüchtig macht. Kurz darauf erscheint Wozzeck. Noch immer unter dem Eindruck seiner Vision nimmt er Marie und sein Kind kaum wahr. Er eilt in die Kaserne. Marie bleibt verängstigt zurück.

Vierte Szene. Studierstube des Doktors – Der Doktor beschuldigt Wozzeck, den er zu wissenschaftlichen Versuchen gebraucht, seine Anordnungen nicht zu befolgen. Wozzeck rechtfertigt sein Verhalten und erklärt, daß der Mensch der Natur unterworfen sei. Er berichtet dem Doktor von seinen bedrohlichen Beobachtungen. Begeistert erkennt der Doktor neue Möglichkeiten, seinen wissenschaftlichen Ruhm auf Kosten Wozzecks zu mehren.

Fünfte Szene. Straße vor Maries Tür – Stolz und geschmeichelt läßt Marie den Tambourmajor vor sich paradiieren. Von Maries Haltung herausgefordert versucht der Tambourmajor, sie mit Gewalt zu verführen. Marie wehrt sich gegen seinen Angriff – um sich dann aus freiem Willen hinzugeben.

Zweiter Akt

Erste Szene. Maries Stube – Marie ist allein mit ihrem Kind. Sie bewundert die Ohrringe, die ihr der Tambourmajor zum Geschenk gemacht hat. Wozzeck überrascht Marie und fragt sie nach der Herkunft der Ohrringe. Es gelingt Marie, Wozzecks Mißtrauen zu zerstreuen. Er gibt Marie seinen Sold. Wie von neuen Gesichtern heimgesucht, stürzt er davon.

Zweite Szene. Straße in der Stadt – Hauptmann und Doktor begegnen sich. Aufgeregt erklärt der Hauptmann seine Weltsicht. Des Geredes überdrüssig stellt der Doktor eine schonungslose Diagnose, die den Hauptmann in tiefe Verzweiflung stürzt. Der Doktor hält den vorbeieilenden Wozzeck auf. Gemeinsam verhöhnen sie Wozzeck durch Anspielungen auf Maries Verhältnis mit dem Tambourmajor.

Dritte Szene. Straße vor Maries Wohnung – Von Gewißheit über ihren Verrat gequält, beschuldigt Wozzeck in hilfloser Wut Marie der Untreue. Marie weist den Vorwurf mit großer Heftigkeit zurück.

Vierte Szene. Wirtshausgarten – Alle Gäste tanzen wild durcheinander. Zwei Handwerksburschen schwadronieren über Gott und die Welt. Unter den Tanzenden befinden sich Marie und der Tambourmajor. Bei dem Versuch, in die Welt der anderen einzudringen, schlagen Wozzeck Haß und Verachtung entgegen.

Fünfte Szene. Wachstube in der Kaserne – Die Erinnerung an Marie in den Armen des Tambourmajors läßt Wozzeck nicht schlafen. Der Tambourmajor kehrt in die Wachstube zurück. Vor Wozzeck und dessen Kameraden brüstet er sich seines Erfolges bei Marie. Als der Tambourmajor ihn zum Trinken zwingen will, widersetzt sich Wozzeck. Brutal schlägt ihn der Tambourmajor zusammen.

Dritter Akt

Erste Szene. Maries Stube – Marie ist allein mit ihrem Kind. Erfüllt von Selbstzweifel sucht sie Trost in der Bibel. Im Gleichnis von Maria Magdalena erkennt sie ihr Schicksal. Sie fleht um Erbarmen.

Zweite Szene. Waldweg am Teich – Wozzeck und Marie auf dem Rückweg zur Stadt; Wozzeck hindert sie weiterzugehen. Wie im Liebesrausch ersticht er Marie.

Dritte Szene. Schenke – Wozzeck kehrt ins Wirtshaus zurück. Um die Tat aus seinem Gedächtnis zu löschen, sucht er Zuflucht im wilden Treiben der Gäste. Margret bemerkt Blut an Wozzecks Kleidung. Er flieht.

Vierte Szene. Waldweg am Teich – In Panik ist Wozzeck zu Maries Leiche zurückgekehrt. Die Folgen seiner Tat begreifend, aber nicht verstehend, kniet er neben Marie. Wozzeck wirft das Messer ins Wasser. Um sich von Blut reinzuwaschen, geht Wozzeck in den Teich. Das Wasser wird ihm zu Blut.

Fünfte Szene. Vor Maries Tür – Maries Kind spielt auf der Straße. Aufgeregt erzählen herbeieilende Kinder von Maries Tod.



Mitwirkende der Erstaufführung des »Wozzeck« in Leningrad, 1927
(in der zweiten Reihe fünfter von links: Alban Berg)

»Lady Macbeth von Mzensk« – »Wozzeck«

Ich liebe diese Oper sehr; und wenn sie in Leningrad gegeben wurde, versäumte ich keine einzige Aufführung. Es hat, glaube ich, acht oder neun Inszenierungen gegeben, ehe *Wozzeck* aus dem Repertoire gestrichen wurde, unter demselben Vorwand übrigens wie meine *Nase*. Es sei für die Künstler zu schwierig, in Form zu bleiben, da die Einstudierung so viele Proben erfordere. Außerdem sei sie bei den breiten Hörermassen nicht beliebt. Berg kam nach Leningrad, um seinen *Wozzeck* zu sehen. In musikalischer Hinsicht war Leningrad damals eine fortschrittliche Stadt. Wir gehörten zu den ersten, die den *Wozzeck* inszenierten, ich glaube, gleich nach Berlin. Es war schon vorher bekannt, was für ein angenehmer Mensch Berg war, denn der Kritiker Strelnikow alias Baron Mesenkampf erzählte es jedem. Strelnikow hatte eine Unzahl Operetten geschrieben, und er war überzeugt, an ihm sei ein großer Opernkomponist verlorengegangen. (...)

Jeder mochte Berg. Er war irgendwie sehr lieb, hatte keinerlei Starallüren. Er war ein bißchen scheu, sah sich ständig nach allen Seiten um. Später erfuhren wir den Grund dieser eigenartigen Scheu. Berg hatte sich vor der Reise nach Leningrad entsetzlich gefürchtet. Er wußte nicht, was ihn dort erwartete, hatte Angst, es werde mit dem *Wozzeck* irgendeinen Skandal geben. Damit nicht genug. Unmittelbar vor der Premiere erhielt er ein Telegramm aus Wien von seiner Frau. Sie beschwor ihn, nicht in die Oper zu gehen. Sie habe erfahren, dort plane man ein Bombenattentat auf ihn. Man kann sich vorstellen, wie Berg zumute war. Er mußte ja täglich ins Theater zur Probe des *Wozzeck*. Und im Theater wartete er die ganze Zeit darauf, daß endlich die Bombe auf ihn geworfen werden würde. Es beunruhigte ihn auch, daß die Repräsentanten der Obrigkeit ihn seltsam frostig begrüßt hatten. Darum also schaute Berg sich fortwährend um.

Als er sich davon überzeugt hatte, daß aller Wahrscheinlichkeit nach doch keine Bomben geworfen werden würden, bekam er Mut, bat sogar in einer Probe, sein Werk selber dirigieren zu dürfen. Ein Komponist, der sein eigenes Werk dirigiert, wirkt meistens komisch. Es gibt nur wenige Ausnahmen. Berg vermehrte diese Ausnahmen nicht. Kaum hatte er den Stab gehoben, fiel das großartige Orchester des Marijnskij-Theaters auseinander, ein einziges Chaos. Dranischnikow, der Chefdirigent des Theaters, rettete die Situation. Er stellte sich hinter Berg und gab dem Orchester Zeichen. Berg merkte nichts davon, so sehr begeisterte ihn sein Dirigieren.

Dmitri Schostakowitsch / Solomon Volkow, »*Zeugenaussage*«, 1975

Woyzeck – Büchner – Berg

Johann Christian Woyzeck wurde 1780 geboren und im Jahre 1824 als Mörder hingerichtet. Im Herbst und Winter des Jahres 1836/37, in seinem letzten Lebensjahr, warf Georg Büchner in Straßburg und Zürich seine Szenenfolge aufs Papier. Seit 1879 kennen wir dieses vollendet-unvollendete Schauspiel. Seit 1925 besitzt die Bühne des Musiktheaters durch die Kunst Alban Bergs eines der ganz wenigen Opernwerke unserer Zeit, das Aussicht hat zu dauern. Immer wieder die Geschichte von dem Friseur und seinem Opfer aus der Sandgasse zu Leipzig.

Hans Mayer, *Georg Büchners »Woyzeck«*, 1961

Friedrich Johann Franz Woyzeck, Wehrmann, Füsiliir im 2. Regiment, 2. Bataillon, 4. Compagnie, geb. Mariä Verkündigung, ich bin heut alt 30 Jahr, 7 Monat und 12 Tage.

Georg Büchner, *»Woyzeck«, Caserne*, 1836/37

Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen, so gut, wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vorgeht.

Georg Büchner an die Familie, 28. Juli 1835

Ich gehe meinen Weg für mich und bleibe auf dem Felde des Dramas, das mit all diesen Streitfragen nichts zu thun hat; ich zeichne meine Charaktere, wie ich sie der Natur und der Geschichte angemessen halte, und lache über die Leute, welche mich für die Moralität oder Immoralität derselben verantwortlich machen wollen. Ich habe darüber meine eignen Gedanken.

Georg Büchner an die Familie, 1. Januar 1836

Man bleibt übrigens tief bewegt durch alles, was der Text von Büchner an »Prophetischem« im Hinblick auf unsere Epoche enthält. Bemerken wir auch unbedingt, daß in einer Zeit, in der die meisten Dramatiker sich im großen historischen Drama ausdrückten, Büchner Probleme behandelte, die für seine Epoche neu sind. So kommt es, daß im *Woyzeck* sich Themen mischen, die jene ankündigen, die uns heute am meisten beschäftigen: Psychoanalyse, Existentialismus, sozialer Realismus, alles das

findet man bei Büchner mit einer außergewöhnlichen Voraussicht angedeutet.

René Leibowitz, *Alban Bergs »Wozzeck«*, 1957

Dieser Büchner schreibt den Aufruhr, den er spricht. Er beweist mit jeder Figur seine moralische Leidenschaft, und das Talent, mit einem Blick zu durchschauen, und mitzufühlen, und mitten im Spott den Schmerz seiner Figur, Büchners Schmerz und unsern Schmerz zu erfassen. Er erzählt ohne Anstrengung, begegnet all seinen Figuren und der Natur von gleich zu gleich, und macht mit Witz und Feuer die deutsche Sprache zu Musik, als wäre er Mozart.

Hermann Kesten in der Dankesrede anlässlich der Verleihung des Georg Büchner-Preises, 1974

Er (Anm.: Berg) war, im Gegensatz zu vielen Musikern, nicht taub für Worte. Er nahm sie auf beinahe wie Musik, er begriff von Menschen soviel wie von Instrumenten. Schon nach dieser ersten Begegnung war ich mir klar darüber, daß er zu den gezählten Musikern gehörte, die Menschen auf gleiche Weise erleben wie Dichter. Ich spürte auch, da ich als völlig Fremder zu ihm gekommen war, seine Liebe für Menschen, die so stark war, daß er sich ihrer nur durch seinen Hang zu Satire erwehren konnte. Das Spöttische um Mund und Augen verließ ihn nie, und es wäre ihm ein leichtes gewesen, sich durch Schärfe gegen seine Herzlichkeit abzugrenzen. Er zog es vor, sich der großen Satiriker zu bedienen, denen er zeit seines Lebens anhing.

Elias Canetti, *»Das Augenspiel«*, 1931–1937

Alban Berg hat mir vorgestern seine *fertige* Oper *Wozzeck* gezeigt. Ich habe nun allerdings als sicher angenommen, daß Berg etwas Talentvolles zusammenbringt, aber doch meine großen Zweifel gehabt, ob er etwas wirklich theaternmäßiges zusammenkriegt. Und das ist nun die große Überraschung. Das ist eine *Oper!!* Eine echte *Theatermusik!*

Arnold Schönberg an Emil Hertzka, 24. Oktober 1921

Schönberg war wieder unleidlich, kritisierte alles an mir: daß ich noch immer am *Wozzeck* arbeite, »das ist Karl Krausisch, dieses ewige Korrigieren!«, daß ich rauche, daß ich mir *nicht einbilden soll, mit Wozzeck Erfolg zu haben*, da er zu schwierig ist, und als ärgstes, daß ich noch immer nicht an der Bläser-Kammermusik schreibe.

Alban Berg an Helene Berg, 8. April 1923

Ich kann nur stammeln, daß mich der *Wozzeck* immer mehr erschüttert und daß ich zwar nichts glaube, wohl aber mit absoluter Bestimmtheit weiß, daß dieses Werk und alle anderen Bergs, entsprungen der heiligsten Inspiration, für alle Ewigkeit Geltung haben werden.

Anton Webern, 1930

Gesang / Sprache

Dialog und verschiedene Formen rhythmischer Deklamation hat es natürlich auch vor Alban Berg in der Oper gegeben. Aber nie zuvor wird das auf fixierten Tonhöhen deklamierte oder eben auch das über Musik nur gesprochene Wort in vergleichbarem Ausmaß zu einem integralen Bestandteil der dramatischen Musik. Berg hat charakteristischerweise großen Wert darauf gelegt, daß seine Interpreten die gesprochenen Partien seiner Partitur wie Musik verstehen und behandeln. Und in der Tat tritt bei ihm das Mittel des Sprechens nicht neben die Musik, sondern wird ein neues Register von ihr: vielleicht die entscheidende Ursache dafür, warum mit Alban Bergs *Wozzeck* die Musik trotz der Skepsis von Arnold Schönberg dazu fähig wurde, nicht nur die Freuden und Schmerzen von Engeln, sondern auch das Leid von geschundenen Offiziersdienern auszudrücken. Mit der Anerkennung des auf der Bühne gesprochenen Wortes als Teil der Musik treten im *Wozzeck* nun aber zugleich der vokale Bereich und das Orchester in ein neues Spannungsverhältnis. Wenn in der ersten Szene des III. Aktes die Solostreicher gefolgt von Flöte und Horn im Fugato das Thema der ersten Invention intonieren und Marie dazu in der Bibel liest, steht sich beides spannungsvoll gegenüber: Genau in dem historischen Augenblick, in dem die Singstimme und mit ihr das Spiel auf dem Theater in den Wogen des Orchesterklangs zu ertrinken droht, gewinnen beide bei Berg wieder selbständige Lebenskraft. Die Musik öffnet sich zur Szene und etabliert aufs neue Spannung. Die nun freilich zieht nicht zuletzt den Adressaten mit in ihr Koordinatensystem ein.

Leo Karl Gerhartz, »*Wozzeck*« –
Der Glücksfall einer Oper für das 20. Jahrhundert, 1983

Dann ging's wieder ins Theater, wo alle Sänger auf mich warteten und die ganze Oper am Klavier durchgemacht wurde: das war ein Stück Arbeit, dies alles auf französisch zu erklären. Es gelang, bis auf die scheinbar unüberbrückbare Schwierigkeit, die Marie zum *Sprechen* zu bringen, obwohl ich's ihr französisch (!!!) vormachte!

Alban Berg an Helene Berg, 24. Februar 1932



Alban Berg, Selbstbildnis, 1909

Dramaturgie / Ästhetik

Als ich also damals beschlossen hatte, eine abendfüllende Oper zu schreiben, stand ich, zumindest in harmonischer Hinsicht, vor einer neuen Aufgabe: Wie erreiche ich ohne diese bis dahin bewährten Mittel der Tonalität und ohne die auf ihr basierten formalen Gestaltungsmöglichkeiten dieselbe Geschlossenheit, dieselbe zwingende musikalische Einheitlichkeit? Und zwar eine Geschlossenheit nicht nur in den kleinen Formen der Szenen und Auftritte, sondern auch, was ja das Schwierigere war, die Einheitlichkeit in den großen Formen der einzelnen Akte, ja in der Gesamtarchitektur des ganzen Werkes? Text und Handlungen allein konnten nicht Gewähr für diese Geschlossenheit sein; schon gar nicht bei einem Werk wie Büchners *Wozzeck*, das ja bekanntlich aus vielen (23) losen, ja fragmentarischen Szenen besteht. Und selbst als es gelungen war, eine dreiaktige Anordnung zu finden, die in dreimal fünf Szenen Exposition, Peripetie und Katastrophe des Dramas deutlich auseinanderhielt und damit die Einheit der Handlung, die dramatische Geschlossenheit erzwang, war noch keinesfalls die musikalische Einheit und Geschlossenheit gegeben.

Alban Berg im *Wozzeck*-Vortrag, 1929

Ist es nicht die Pflicht eines jeden Künstlers, einem zu erzählen, was man nicht weiß, wovon man nie zuvor gehört hat, was man niemals selber finden, entdecken oder ausdrücken könnte? Und ist es nicht die Pflicht des Zuhörers, offen zu sein für das, was der Künstler zu sagen hat, und nicht Enttäuschung heraufzubeschwören, indem er Dinge erwartet, die der Künstler nicht zu erzählen beabsichtigt?

Arnold Schönberg, *»Was haben die Leute von Musik zu erwarten?«*, 1935

Wer sich auf eine Oper »einläßt«, muß sich der Tatsache eines der faszinierendsten perseverierenden Anachronismen aller Zeiten bewußt sein und der weiteren Tatsache, daß Oper Bewältigung der Vergangenheit in jedem Falle heißt. Ich meine das so: das voraussetzungslose Genie gibt es in der Oper (jenseits der Tatsache, daß es überhaupt nicht vorhanden ist, wie schon Schönberg festgestellt hat) am wenigsten, was unter anderem heißen soll, daß Berg im *Wozzeck* die Konsequenzen aus dem *Tristan* gezogen hat und daß jede Opernproduktion heute die Konsequenzen aus dem *Wozzeck* zu ziehen hat. Muß ich noch sagen, daß das natürlich beileibe nicht heißt, daß auf die Grundlinie des *Wozzeck* zu rekurren sei?

Bernd Alois Zimmermann, 1970

Ich leb' gottlob noch in einer Zeit, wo man mit einem Baßschlüssel jeden Berg stecken zerhauen kann und ein Haupt nicht sicherer auf dem Rumpf sitzt als irgend ein Notenkopf – – –

Alban Berg an Helene Berg, 18. Juli 1908

Die Komposition des *Wozzeck* entwirft eine überaus reiche, vielfältig gegliederte Kurve des inwendigen Gesamtverlaufs: expressionistisch darin, daß sie ganz und gar in einem *seelischen Innenraum* spielt. Sie zeichnet jede dramatische Regung bis zur Selbstvergessenheit nach. Gerade dadurch indessen wird sie in sich ebenfalls so gegliedert, artikuliert, variierend entwickelt wie nur große Musik, wie Instrumentalsätze von Brahms oder Schönberg. In ihrer unerschöpflichen, aus sich selbst heraus sich erneuernden Erfahrung gewinnt sie ihre Autonomie, während jenen Opernmusiken, die sich von der Szene lossagen und hemmungslos draufloslaufen, eben dadurch Eintönigkeit und Langeweile drohen. Vielleicht ist es die tiefste Paradoxie der *Wozzeck*-Partitur, daß sie musikalische Autonomie erlangt, nicht indem sie dem Wort opponiert, sondern als rettende diesem hörig folgt.

Theodor W. Adorno, *Zur Charakteristik des »Wozzeck«*, 1958/1968

Wie alle Schönberg-Schüler, ist es mein Bestreben, auf dem Weg, den die Klassiker vorangeschritten sind, in gerader Richtung weiterzugehen. Ist man nur einmal so weit, in ihren Werken wirklich lesen zu können, fühlt man sich schließlich ebenso als Schüler Mozarts wie Schönbergs. Schönberg war es übrigens, der uns immer auf die Klassiker verwies, die für ihn allerdings nicht mit Wagner und Brahms aufhörten. Sollte ich Namen von Künstlern anführen, deren Werk nach meinem Empfinden auf der von Bach bis zur Gegenwart führenden Linie liegt und die ich als »klassisch« liebe und verehere, so würde ich neben ihrem allergrößten, Gustav Mahler, nur Reger, Debussy, Zemlinsky, Webern nennen. In ihren Arbeiten finde ich, was die Größe unserer Klassiker ausmachte, nämlich Melodie, kunstvollen formalen Bau, Polyphonie und Rhythmus. Wo auch nur eine dieser Komponenten vernachlässigt erscheint, entfernt sich meines Erachtens das musikalische Kunstwerk von dem, was wir unter deutscher Musik zu verstehen haben. Mit diesem Bekenntnis möchte ich vor allem gesagt haben, daß ich mir gar nicht einbilde, etwa einen »neuen Opernstil« zu finden. Ich verstehe unter Oper das mit den Mitteln meiner Musik verstärkte Drama, dies ist die einzige künstlerische Tendenz, die mich beim Schreiben des *Wozzeck* leitete.

Das kleine Journal,
Aus einem Gespräch mit dem Komponisten des »Wozzeck«, 1926



Alban Berg als Soldat im Ersten Weltkrieg

Erster Akt – Fünf Charakterstücke

Erste Szene – Suite

Zimmer des Hauptmanns – Frühmorgens – Hauptmann, Wozzeck

Das Verhältniß zwischen Armen und Reichen ist das einzige revolutionäre Element in der Welt, der Hunger allein kann die Freiheitsgöttin und nur ein Moses, der uns die sieben ägyptischen Plagen auf den Hals schickte, könnte ein Messias werden. Mästen Sie die Bauern, und die Revolution bekommt die Apoplexie. Ein *Huhn* im Topf jedes Bauern macht den gallischen *Hahn* verenden.

Georg Büchner an Karl Gutzkow, 1835

Groß und erhaben ist es, den Menschen im Kampfe mit der Natur zu sehen, wenn er gewaltig sich stemmt gegen die Wuth der entfesselten Elemente und, vertrauend der Kraft seines Geistes, nach seinem Willen die rohen Kräfte der Natur zügelt. Aber noch erhabner ist es, den Menschen zu sehen im Kampfe mit seinem Schicksale, wenn er es wagt einzugreifen in den Gang der Weltgeschichte, wenn er an die Erreichung seines Zwecks sein Höchstes, sein Alles setzt.

Georg Büchner, »*Rede zur Verteidigung des Cato von Utica*«,
Schrift aus der Gymnasialzeit

Hpt. Eine Null. Mit mäßigem Talent sich verstellen zu können, stets (?) etwas mehr scheinen zu wollen. Schwadronneur (ein guter Mensch) leicht gerührt über sich selbst Mit einem Rest von militär. Strammheit, die immer gleich verschwindet hinter der Art behäbiger (selbstgefälliger) asthmatischer hoher Militärs.

Alban Berg in einer mündlich überlieferten Notiz, 1917

Heut vormittag hatte ich zum erstenmal ein größeres Referat mit unserem Hauptmann. Er ließ mich wegen eines von mir bearbeiteten, sehr komplizierten Aktes rufen, und ich mußte es ihm fast eine Stunde lang erklären, da er damit ja zum Oberst geht. Es ist gut ausgefallen, er war wirklich nett. Freilich hatte ich Glück, ihn gerade bei guter Laune zu treffen. Dieses Hervortreten aus meiner Reserve hat natür-

lich seine Vorteile (er lernt mich kennen, ich werde ihm über kurz oder lang unentbehrlich sein und ich werde auch von ihm etwas haben können, eventuell später einen Urlaub, vielleicht im Winter oder Spätherbst etc.). Andererseits natürlich Nachteile: Das Lange-im-Büro-Bleiben am Abend und Sonntagnachmittag und die nicht zu unterschätzenden Sorgen, Verantwortlichkeit etc. Na, man weiß ja nicht, wozu es gut ist – oder schlecht.

Alban Berg an Helene Berg, 22. August 1916

(König Peter wird von zwei Kammerdienern angekleidet.)

Peter (während er angekleidet wird.) Der Mensch muß denken und ich muß für meine Unterthanen denken, denn sie denken nicht, sie denken nicht. – Die Substanz ist das »an sich«, das bin ich. (Er läuft fast nackt im Zimmer herum.) Begriffen? An sich ist an sich, versteht ihr? Jetzt kommen meine Attribute, Modificationen, Affektionen und Accidenzien, wo ist mein Hemd, meine Hose? – Halt, pfui! der freie Wille steht davorn ganz offen. Wo ist die Moral, wo sind die Manschetten? Die Kategorien sind in der schändlichsten Verwirrung, es sind zwei Knöpfe zuviel zugeknöpft, die Dose steckt in der rechten Tasche. Mein ganzes System ist ruiniert. – Ha, was bedeutet der Knopf im Schnupftuch? Kerl, was bedeutet der Knopf, an was wollte ich mich erinnern?

Erster Kammerdiener Als Eure Majestät diesen Knopf in Ihr Schnupftuch zu knüpfen geruhten, so wollten Sie ...

Peter Nun?

Erster Kammerdiener Sich an Etwas erinnern.

Peter Eine verwickelte Antwort! – Ei! nun an was meint Er?

Zweiter Kammerdiener Eure Majestät wollten sich an Etwas erinnern, als Sie diesen Knopf in Ihr Schnupftuch zu knüpfen geruhten.

Peter (läuft auf und ab.) Was? Was? Die Menschen machen mich confus, ich bin in der größten Verwirrung. Ich weiß mir nicht mehr zu helfen.

Georg Büchner, »*Leonce und Lena*«, 1836

Ein Gott, der nicht hilft, ist keiner. Aber wenn dann keiner ist, schießt eben aus allem, was Zeit und Raum servieren, dieser Leere-Schrecken heraus. Und in einer Welt, aus der die Dimension Gott verschwunden ist, schnurrt dieses Ich, das gerade noch phantastisch aufgelegt schien, zu einem trockenen, einsamen, schmerzhaften Punkt zusammen. Darum ist *jeder* bei Büchner ein armer Hund. Danton und Robespierre, Woyzeck und der Hauptmann. Bei einem, dem das Leiden alles und dem alles zum Leiden wurde, kann es keine privilegierten Existenzen geben.

Martin Walser in der Dankesrede anlässlich der Verleihung des Georg Büchner-Preises, 1981

Zweite Szene – Rhapsodie über drei Akkorde

Freies Feld – Spätnachmittag – Wozzeck, Andres

Von neuerdings während seiner Gefangenschaft gehörten Stimmen will er nichts wissen. Wohl aber beschäftigt er sich viel mit Ahnungen und Träumen. So behauptete er bei einer seiner Unterredungen mit mir, es habe ihn den Augenblick zuvor geahnet, dass ich nun kommen würde. Auf seine Träume, die er sehr gerne erzählt und auf seine Weise deutet, baut er auch seine Hoffnungen. So erzählte er mir einst mit grosser Freude, dass ihm geträumt habe, er läge in einer Grube, um welche mehrere Menschen beschäftigt wären, ihn herauszuziehen. Selbst wenn dergleichen Traumgestalten gar keine Beziehung auf ihn selbst haben, sucht er dennoch in ihnen sein Schicksal zu lesen und hält z.B. Träume von Feuer oder klarem Wasser für günstige Vorbedeutungen.

Johann Christian August Clarus, »Woyzeck-Gutachten«, 1826

Aber nur so lange das Licht im Thale lag, war es ihm erträglich; gegen Abend befiel ihn eine sonderbare Angst, er hätte der Sonne nachlaufen mögen; wie die Gegenstände nach und nach schattiger wurden, kam ihm Alles so traumartig, so zuwider vor, es kam ihm die Angst an wie Kindern, die im Dunkeln schlafen; es war ihm als sey er blind; jetzt wuchs sie, der Alp des Wahnsinns setzte sich zu seinen Füßen, der rettungslose Gedanke, als sey Alles nur sein Traum, öffnete sich vor ihm, er klammerte sich an alle Gegenstände, Gestalten zogen rasch an ihm vorbei, er drängte sich an sie, es waren Schatten, das Leben wich aus ihm und seine Glieder waren ganz starr.

Georg Büchner, »Lenz«, 1835

Die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Aeußerungen sich unmittelbar *selbst genug*. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da. Das Gesetz dieses Seins zu suchen, ist das Ziel der, der teleologischen gegenüberstehenden Ansicht, die ich die *philosophische* nennen will. Alles, was für *jene* Zweck ist, wird für *diese* Wirkung.

Georg Büchner, »Über Schädelnerven«, 1836



Jean-Baptiste Alexis Muston, »Georg Büchner im Felsenmeer«, Zeichnung von 1833

Wir saßen zu acht beim Nachtmahl – es war sehr dunkel um uns, nur hie und da unheimlich hell; denn hell leuchtende Blitze fuhren weit von uns über den von Wolken bedeckten Himmel und tauchten den See in grelles Blau – das Laub tönte schaurig um uns – und unsere Lichter brannten wie Fackeln im Sturm; da zuckten wieder Blitze über die Landschaft, wie glühend geschwungene Geißeln. – Fern rollte ein Donner, und bald kroch hinter den Bergen rote Glut herauf und stieg – und wuchs bis zu den Wolken, die grell leuchteten und ihren purpurnen Schein im See widerspiegelten – –; dann fuhren wieder Blitze durch die Nacht – das Rot verschwand für einen Augenblick wie besiegt vom Strahl des Blitzes, und braungraue Rauchsäulen sah man wie anklagend zum Himmel emporsteigen – – dann ward's wieder rot – bald schwächer, bald stärker – – dann wurde es immer dunkler. Nur mehr ein schwacher Schein auf bauschigen Wolken – totes Grau auf dem See – – Wie die Klänge verrauschender Fanfaren leuchtete das Siegesfeuer noch hie und da auf – bis das Schlachtfeld einsam und verwüstet dalag.

Alban Berg an Hermann Watznauer, 20. August 1904

Während der ersten Szene also eine immerhin alte musikalische Form zugrunde lag, steht die folgende auf einer ganz anderen Basis. Das einheitliche Prinzip dieser Szene ist ein harmonisches: Drei Akkorde bestreiten das harmonische Skelett dieser Szene. Daß ein solches Prinzip ein formbildendes Element sein kann, wird man nicht bestreiten, wenn man die Tonalität als formbildendes Mittel denkt und diese drei Akkorde etwa mit den Funktionen der Tonica, Dominante und Unterdominante vergleicht. Selbstverständlich ist die Art, wie diese Akkorde und Akkordfolgen gebracht werden, eine mannigfaltige und durchwegs variierte (...) Ich bin natürlich der Gelegenheit, Liedmäßiges und Arioses zu schreiben, wie es sich innerhalb eines Dramas bei opernhafteren Ruhepunkten ergibt, nicht ausgewichen. Tatsächlich finden sich zum Beispiel in dieser Szene und der nachfolgenden zwei Lieder. Das erste: hier eingeschoben zwischen dieser mehr rhapsodischen Gliederung der Drei-Akkorde-Gestaltung, nämlich das dreistrophige Koloraturlied des Andres, und in der folgenden Szene: der Militärmarsch und das Schlummerlied der Marie.

Alban Berg im *Wozzeck*-Vortrag, 1929

Es gibt Leute, denen Musik so über ihre Kraft geht, daß das Anschlagen des e-moll-Akkordes ihnen Ohnmacht verursacht, und so in allen Beziehungen der Menschen zur gesteigerten Außenwelt in ihren diversesten Hochgenüssen. Mir geht's so bei der Natur. Weil ich schon als Knabe es nicht aushielt, wenn's draußen am Land besonders schön war, kam ich in den Ruf, Naturfeind zu sein, während die Niedern, die sonntäglich ihre Partien machten, dabei mit gesenktem Kopf die bis zum Wahnsinn schönen Gegenden durchwanderten, sich dabei *recht wohl fühlten* und sich stolz »Naturfreunde« nannten.

Alban Berg an Helene Berg, 20. August 1910

Nach der Berliner Uraufführung des *Wozzeck*, jenem Diner bei Töpfer, wo sie ihn feierten und er, jünglingshaft verlegen, kaum zu antworten vermochte, war ich bis tief in die Nacht mit ihm zusammen, um ihn buchstäblich über den Erfolg zu trösten. Daß ein Werk, selbst konzipiert wie Wozzecks Gesichte auf dem Feld; eines, das vor Bergs eigenem Maßstab bestand, einem offiziellen Publikum gefallen sollte, war ihm unverständlich und dünkte ihn ein Argument gegen die Oper. So reagierte er durchaus. Seine Konzilianz hat keine Sekunde lang mit dem Bestehenden paktiert; plötzlich konnte der Abgeschiedene allen trügenden Frieden sprengen.

Theodor W. Adorno, »*Berg – Der Meister des kleinsten Übergangs*«, 1955

Durch das ganze Mittelalter hindurch galt als das eigentliche und entscheidende Merkmal des höchsten Menschentums: dass man der Vision – das heisst einer tiefen geistigen Störung! – fähig sei. Und im Grunde gehen die mittelalterlichen Lebensvorschriften aller höheren Naturen (der religiösi) darauf hinaus, den Menschen der Vision *fähig* zu machen! Was Wunder, wenn noch in unsere Zeit hinein eine Überschätzung halbgestörter, phantastischer, fanatischer, sogenannter genialer Personen überströmte; »sie haben Dinge gesehen, die Andere nicht sehen« – gewiss!

Friedrich Nietzsche, »*Morgenröte*«, 1880/81

in augenblicken der verstörung fallen im gemüt die bestände auseinander wie die teile tödlich getroffener reiche. die verständigung zwischen den teilen hört auf (plötzlich wird deutlich, wie das ganze aus teilen besteht), sie haben nur noch die bedeutung, die sie für sich selber haben, das ist wenig bedeutung. es kann passieren, daß ich urplötzlich nicht mehr einen sinn in institutionen wie der musik oder auch der politik sehen kann, die nächststehenden wie fremde sehe usw. gesundheit besteht aus gleichgewicht.

Bertolt Brecht, »*Arbeitsjournal*«, 31. August 1944

Der Zustand der Welt ist verkehrt, sagen wir probeweise, und merken: es stimmt. Den Satz könnten wir vertreten. Schön ist das Wort nicht, bloß richtig, und so ist es eine Erholung für unser vom Geschrei der großen Worte zerrissenes Gehör, eine kleine Entlastung auch für unser von zu vielen falschen, falsch gebrauchten Wörtern gestörtes Gewissen. Könnte es vielleicht ein erstes Wort einer anderen, zutreffenden Sprache sein, die wir im Ohr, noch nicht auf der Zunge haben? Vielleicht könnte sich aus ihm – ohne daß wir einen Augenblick vergessen dürften, daß Benennen nicht Zurechtrücken, Wiedergutmachen und Verändern ist – eine Kette anderer, ebenfalls zutreffender Wörter entwickeln, die nicht nur ein Negativ des alten, sondern ein andres, zeitgemäßes Wertgefühl ausdrücken sollten. Damit man einander doch wieder etwas sagen und erzählen könnte, ohne sich schämen zu müssen.

Christa Wolf in der Dankesrede anlässlich der Verleihung des Georg Büchner-Preises, 1980

Dritte Szene – Militärmarsch und Wiegenlied

Mariens Stube – Abends – Marie, Margret und das Kind, später Wozzeck

Tambourmajor Halt, jetzt! Siehst du sie? Was ein Weibsbild!

Unteroffizier Teufel! Zum Fortpflanzen von Kürassierregimentern!

Tambourmajor Und zur Zucht von Tambourmajors!

Unteroffizier Wie sie den Kopf trägt! Man meint, das schwarze Haar müßt sie
abwärts ziehn wie ein Gewicht. Und Augen –

Tambourmajor Als ob man in ein' Ziehbrunnen oder zu einem Schornstein hinunter
guckt. Fort, hinterdrein! –

Georg Büchner, »Woyzeck«, *Buden. Lichter. Volk*, 1836/37
(von Alban Berg nicht vertont)

Zum Schlusse trete ich zu dir und singe dir einen alten Wiegenlied:

War nicht umsonst so still und schwach,
Verlass'ne Liebe trug sie nach.
In ihrer kleinen Kammer hoch
Sie stets an der Erinnerung sog;
An ihrem Brodschrank an der Wand
Er immer, immer vor ihr stand,
Und wenn ein Schlaf sie übernahm,
Er immer, immer wieder kam.

Und dann:

Denn immer, immer, immer doch
Schwebt ihr das Bild an Wänden noch
Von einem Menschen, welcher kam
Und ihr als Kind das Herze nahm.
Fast ausgelöscht ist sein Gesicht,
Doch seiner Worte Kraft noch nicht,
Und jener Stunden Seligkeit,
Ach jener Träume Wirklichkeit,
Die, angeboren jedermann,
Kein Mensch sich wirklich machen kann.

Georg Büchner an seine Braut, März 1834

Steckt doch auch ein Stück von mir in seiner (Anm.: Wozzecks) Figur, seit ich ebenso abhängig von verhaßten Menschen, gebunden, kränklich, unfrei, resigniert, ja gedemütigt, diese Kriegsjahre verbringe.

Alban Berg an Helene Berg, 7. August 1918

Die Polster am Diwan, der Stuhl am Fenster sind gleichsam Dein Eigen geworden, sie sind nicht mehr Stücke meines Zimmers, es sind Teile von Dir, Helene. Und was ich sonst noch sehe und betrachte in meinem Zimmer: der Spiegel, vor dem Du Dir die Haare richtest, das Fenster, durch das ich Dich, selbst in den frohesten Augenblicken, nur ernst blicken sah und das drum auch unser beider Namen eingraviert trägt – der letzte müde Sonnenschimmer, der immer wieder Dein Haar in Gold erglänzen läßt, die Glut im Ofen – – schließlich der Lorbeerkranz – und das liebe, liebe Nachtkastendeckchen – – – – alles – alles ist Dein – – – Und ist's ein Wunder, wo *ich selbst* doch so ganz *Deine* Kreatur geworden bin? Denn ich bin ja lang nicht mehr ich selber, das geht so weit, daß ich selbst meine ureigensten Besitztümer als von Dir entliehen empfinde. Wenn mir des Morgens bei der Toilette die Gedanken zum Komponieren kommen – – also nicht das, was aus einer Sache wird, was das Werk meiner Geistesarbeit ist, sondern der erste ursprüngliche Gedanke: ein Thema, eine Stimmung – ja oft nur ein Akkord – – im besten Fall aber eine längere Melodie, dann habe ich immer das Gefühl, als käme mir das von Dir zugeflogen – als könnte so was nie entstehen, wenn *Du* nicht wärst!!! Und so geht's mir in *allem*: lese ich etwas nicht Alltägliches, so bilde ich mir ein, daß ich das Schwierige an der Sache nur durch *Dich*, Helene, verstehe – daß ich in die Mystik eines Werkes erst durch Dich eindringen konnte. Und dieses Lesen meine ich im weitesten Sinn: ich meine es, wenn ich die Natur mit den Augen eines sinnigen Lesers betrachte, wenn ich Tonwerke höre, wenn ich Bilder sehe – und wenn ich – – – – Ach! Ich kann doch jetzt nicht alles aufzählen, was mir durch Dich erst geworden ist, denn ich bin ja nicht mehr – ich selber! O Helene!!!

Alban Berg an Helene Berg, Frühjahr 1909

Da dringt in Mariens Stube ein Marsch, klingendes Spiel, mit einem fast Mahlerschen Trio; aber der grelle Marsch ist umgekippt, in Mischfarben einer traumgleich entfremdeten Inwendigkeit getaucht, als wäre er durch die erblindeten Scheiben der Armenstube wahrgenommen. So wird aus der wüst schmetternden Bühnenmusik ein Archetypus von Gewalt, wie sie die Militärmusik über die hat, die sie ins Kollektiv hineinreißt.

Theodor W. Adorno, »Berg – Der Meister des kleinsten Übergangs«, 1955



Baracke im Ersten Weltkrieg; Alban Bergs Schlafstelle war die zweite von rechts

Vierte Szene – Passacaglia

Studierstube des Doktors – Sonniger Nachmittag – Doktor, Wozzeck

Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paragäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken. Ich gewöhnte mein Auge ans Blut. Aber ich bin kein Guillotinenmesser. Das *muß* ist eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden. Der Ausspruch: es muß ja Aerger-
niß kommen, aber wehe dem, durch den es kommt, – ist schauerhaft. Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?

Georg Büchner an seine Braut, nach dem 10. März 1834

Ob die menschliche *Sprechstimme* trotz zartester Instrumentation für ein Bühnenhaus *ausreicht* ... Ich glaube schon. Was meinst du? Die Sprechstimme soll aber nicht durchwegs im Stück vorherrschen, sondern von der Gesangsstimme in einigen besonderen Szenen abgelöst werden. Gewisse Figuren wie der Doktor oder der Hauptmann werden *nur* melodramatisch verwendet.

Alban Berg an Anton Webern, 19. August 1918

Lieb's! Die Marodenvisite verlief folgendermaßen: Doktor: »Was fehlt Ihnen?« Ich (vollständig angezogen) schildere meinen Zustand. Doktor greift mich leicht an der Schulter an. Ich sage: »etwas tiefer«. Sein Interesse ist nicht groß. Er sagt: »Aspirin, Sie können ins Spital gehen, sich von einer Schwester einreiben lassen.« (Womit, sagte er nicht.) Ich lasse es daher bleiben und esse zwei Aspirin! Damit war ich abgetan, und der Zugsführer erlaubte mir, den Tornister zuhause zu lassen. Übrigens ist auf diese Behandlung hin der Schmerz im Nacken schon besser. Auch sind die Strapazen dieser Woche bis jetzt geringer als in der ersten. Also sei unbesorgt, mein Lieb's! Mittag las ich Dein Briefel von Montag früh. Du Lieb's, Gut's mach Dir keine Sorgen. Schon Dich und geh am Donnerstag in die zweite Mahler-Symphonie. Zum Essen brauch' ich nichts, höchstens ein bisserl Schnaps und Obst.

Alban Berg an Helene Berg, 13. Oktober 1905

Wir müssen »mitten Im Leben stehen«, um es kennenzulernen – das Mikroskop, nicht das Fernrohr muß unser Instrument werden, wenn auch das letztere verlockender und einfacher ist. Denn wenn wir also die Beweggründe alles Tuns und Treibens und nicht das Tun und Treiben selbst betrachten, sozusagen den innersten Kern aller Dinge besehen, dann werden wir die ungeheure Macht der Liebe – und somit ihre Existenz nicht mehr bezweifeln. Dann werden wir an eine Liebe glauben, und hätten wir noch so viele Enttäuschungen in ihr erlebt, dann werden wir wissen, daß alles, alles in dieser Liebe wurzelt, daß sie Bedingung zu allem Großen und Schönen ist und seit jeher war und immer bleiben wird.

Alban Berg an Helene Berg, 2. Juni 1907

Tee mit Butter geht vorzüglich, baden tue ich ohnedies nicht, Liebste (und wie gern tät' ich's)! An Medikamenten hab' ich momentan: Milchzucker, Codein, Natriumjodid (das schauderhafteste Trankel der Welt), Morphin in irgendeiner Mischung, Cocainlösung, Calific (weil der Milchzucker nichts nützt), Menthol mit Paraffinöl, Pyramidon, Arsenferratose, Schiffsmumme, also genug, um zu gleicher Zeit gesund und krank zu werden. Unlängst war ich so stolz, eine gute Nacht gehabt zu haben, es stellte sich aber heraus, daß ich eine so große Dosis Morphin genommen hatte (im guten Glauben, es zu dürfen), als man *nie* einem Kranken zu geben wagt, weil es ihm ernstlich schaden dürfte. Sehr verzwick ist die Aufgabe, drei der angeführten Medikamente auf nüchternen Magen zu nehmen, da man doch höchstens eins auf leeren Magen nehmen kann. Wenn ich mich endlich für eine Reihenfolge entschlossen habe, höre ich's auch schon über die Stiege poltern, und ein Berg von Oberschaum wälzt sich in mein Schlafgemach und droht mich zu verschlingen, und so beginnt alltäglich mein Tagewerk; und *wie* hab ich's mir anders und schöner vorgestellt! Wie hoffte ich heuer, geschwellt von Ideen und Stimmungen und nicht von Fett und Abführmitteln, einen schaffensreichen Sommer zu erleben, und wie werde ich ganz von diesen meinen Körperschäden in Anspruch genommen, sodaß mir wirklich nur die paar Stunden bleiben, die ich Dir zu widmen das große Glück habe.

Alban Berg an Helene Berg, 21. Juli 1909

Das Sanatorium hat gar keinen Wert, *da kein einziger* Arzt das wissenschaftlich-menschenfreundliche Interesse hat, den *Individualfall* eines *besonderen* Kranken gleichsam als eine »neue *bisher unbekannte*« Welt zu studieren und *selbst* daran erst zu lernen. Im Gegenteil, sogleich versucht er es heimtückisch-mechanisch, dich zu »subsumieren«, dich zu rubrizieren, und das Wort »solche Fälle sind mir leider seit Jahren nur allzu bekannt« rinnt ihm liebenswürdigst von den verbrecherischen Lippen! Ihm ist aber eben *gar nichts* bekannt. Der Kranke ist ihm *kein* willkommenes Objekt, seinen Gesichtskreis (?!?) naturgemäß zu erweitern, *sondern*, im Gegenteil, der unglückselige Kranke muß *das* sein, was der *bequeme Idiot* von ihm seit jeher geglaubt hat! *Äußerste Interessenlosigkeit* für den *merkwürdigen komplizierten*

Individualfall ist fast seine eigentlichste wissenschaftliche *Lebensdevise*. »Jeder hält sich für *besonders* erkrankt, na, das wollen wir baldigst austreiben!« Die Beobachtung eines mehr oder weniger unverständlichen Falles müßte eine Art von *besonderer Wissenschaft* werden! Aber wird sie es?! *Keineswegs*.

Peter Altenberg, »*Sanatorium*« – *Ein Aphorismus*, aus dem Nachlaß

Meine Damen und Herren, seit der Doktor den Woyzeck mit Erbsen fütterte, haben sich die Vorwände geändert. Die vorurteilslose zweckfreie Wissenschaft wird uns nur noch mit dem Zusatz angeboten, ihre Anwendung müsse, könne oder werde hoffentlich dem allgemeinen Wohle dienen. Auf diese Weise rosenrot gefärbt, schmeckt uns die Suppe, die Woyzecksche Erbsensuppe, die wir auszulöffeln haben, doch wesentlich besser. Denn das Auge ißt mit, woran man uns neulich wieder erinnert hat. Wir haben viele neue Möglichkeiten, uns glücklich machen zu lassen. Eine davon sieht so aus: Dem Menschen werden, am besten bald nach der Geburt, zwei winzige Elektroden in das Gehirn eingesetzt, was durch einen verhältnismäßig einfachen chirurgischen Eingriff möglich ist. Von diesem Augenblick an, so sagt ein amerikanischer Ingenieur, können Sinneseindrücke und Muskelbewegungen vollständig durch Signale kontrolliert und gelenkt werden, die von eigenen unter Staatsaufsicht stehenden Sendern ausgestrahlt werden. Hunger, Angst, Zorn, Wohlbefinden, Gleichgültigkeit, alles würde uns auf diese Weise in der richtigen Dosierung zuteil. Keine Qual der Entscheidung mehr und keine lästige Freiheit.

Günter Eich in der Dankesrede anlässlich
der Verleihung des Georg Büchner-Preises, 1959

Schon in ihren ersten Sätzen stellen sich die Figuren ganz dar. Der Hauptmann so gut wie der Doktor und erst recht der Tambourmajor erscheinen als Ausrufer ihrer eigenen Person. Höhnisch oder prahlerisch oder neidisch ziehen sie ihre Grenzen und ziehen sie gegen ein und dasselbe verachtete Geschöpf, das sie unter sich sehen und das dazu da ist, ihnen als ein Unteres zu dienen. Woyzeck ist das Opfer aller drei. Der angelernten Philosophie des Doktors, des Hauptmanns, hat er wahrhaftige Gedanken entgegenzusetzen. *Seine* Philosophie ist konkret, an Angst und Schmerz und Anschauung gebunden. Er fürchtet sich, wenn er denkt, und die Stimmen, von denen er gehetzt ist, sind wirklicher als die Rührung des Hauptmanns über seinen Rock, der dahängt, und die unsterblichen Erbsen-Experimente des Doktors. Im Gegensatz zu ihnen wird er nicht frontal präsentiert, von Anfang zu Ende besteht er aus lebendigen, oft unerwarteten Reaktionen. Da er immer ausgesetzt ist, ist er immer wach, und die Worte, die er in seiner Wachheit findet, sind noch Worte im Stande der Unschuld. Sie sind nicht zerrieben und mißbraucht, sie sind nicht Münze, Waffe, Vorrat, es sind Worte, als wären sie eben entstanden.

Elias Canetti in der Dankesrede anlässlich
der Verleihung des Georg Büchner-Preises, 1972

Fünfte Szene – Andante affettuoso quasi Rondo

Straße vor Mariens Tür – Abenddämmerung – Marie, Tambourmajor

Tambur: à la Torero od. Schumannlied der typ. Hahn! stolzierend

Aber nur andeutungsweise Mariens Sinnlichkeit auf- und abwogende 8tel (= Akkorde), (...) so daß die ganze Scene in diese Sinnlichkeit (von der auch seine fast unsinnliche Selbstgefälligkeit verschlungen wird) getaucht wird.

Alban Berg in einer frühen Notiz zur Figur des Tambourmajors

Von sich selbst sagte er (Anm.: Berg), er habe eigentlich das ganze Glück der Sexualität, so wie er es sich ausgemalt habe, in seinem Leben nie kennengelernt – dies trotz seiner bedeutenden Schönheit, und obwohl die Frauen, zumal seitdem er berühmt wurde, ungemein auf ihn ansprachen. – Es bereitete ihm eine gewisse Freude, Menschen erotisch aufeinander zu hetzen. Zu solchem Zweck lud er einmal eine übrigens sehr reizende Sängerin, die erheblich älter war als ich, mit mir zusammen ein und machte uns betrunken. Er selbst hatte zahlreiche Liebesgeschichten, die aber stets unglücklich ausgingen, das unhappy end war gewissermaßen mitkomponiert, und man hatte das Gefühl, daß diese Affairen bei ihm von Anfang an ein Stück seines Produktionsapparats bildeten. (...) In der Zeit, in der ich bei ihm war, spielte die Geschichte mit Hanna, der Schwester Werfels; er hat mich dabei als postillon d'amour benutzt, wobei meine häufigen Prager Besuche bei meinem Freund Hermann Grab den Vorwand abgeben mußten; die Rolle habe ich ungeschickt gespielt, Hanna nie allein gesprochen, dagegen war die ganze Sache doch so auffällig inszeniert, daß ihr Mann Verdacht schöpfte. Die Affaire war hoffnungslos von Anfang an, da sie einerseits mit einem ungeheuren Pathos belastet war, andererseits weder Berg seine Frau noch Hanna ihren Mann und ihre zwei Kinder verlassen wollte. Er betrieb die Angelegenheit mit einer unendlichen Geheimniskrämerei, offiziell damit seine Frau nichts merke, in Wahrheit wohl, weil die Geheimnisse selbst ihm Freude machten; ich wurde zu allen möglichen Funktionen innerhalb dieses Geheimnissystems von ihm herangezogen; vom ersten Tag an hatte er mir von der ganzen Geschichte gesprochen. Die Widmung, die er mir in die Partitur der drei Wozzeckbruchstücke schrieb, »die Bruchstücke Ihres Alban Berg«, bezog sich darauf, daß er sich durch den Zwang der Entscheidung als zerbrochen betrachtete.

Theodor W. Adorno, »Aufzeichnungen über Alban Berg«, 1955



Edvard Munch, »Der Tag danach«

Zu dir · du einzig teure · dringt mein schrei
 Aus tiefster schlucht darin mein herz gefallen ·
 Dort ist die gegend tot · die luft wie blei
 Und in dem finstern fluch und schrecken wallen.

Sechs monde steht die sonne ohne warm.
 In sechsen lagert dunkel auf der Erde.
 Sogar nicht das polarland ist so arm ·
 Nicht einmal bach und baum noch feld noch herde.

Erreicht doch eine schreckgeburt des hirnes
 Das kalte grausen dieses eis-gestirnes
 Und dieser nacht · ein chaos riesengross!

Ich neide des gemeinsten tieres los
 Das tauchen kann in stumpfen schlafes schwindel.
 So langsam rollt sich ab der zeiten spindel!

Charles Baudelaire, »De profundis clamavi«, 1866 – Deutsch von Stefan George

Zweiter Akt – Symphonie in fünf Sätzen

Erste Szene – Sonatensatz

Mariens Stube – Vormittag – Marie und das Kind, später Wozzeck

Marie (allein, nach einer Pause.) Ich bin doch ein schlecht Mensch! Ich könnte mich erstechen. – Ach! was Welt! Geht doch alles zum Teufel, Mann und Weib!

Georg Büchner, »*Woyzeck*«, *Mariens Kammer*, 1836/37

Der zweite Akt, der mit der kleinen, Ihnen ebenfalls bereits bekannten Einleitung beginnt, bringt als erste musikalische Form einen Sonatensatz. Es ist vielleicht kein Zufall, daß den hier auftretenden drei Figuren: Marie, ihr Kind und Wozzeck, die drei Themengruppen einer musikalischen Exposition: Haupt-, Seiten- und Schluß-Satz, zugrunde gelegt sind, damit von vornherein die strenge Sonatenform ermöglichend. Ja, die ganze dramatische Entwicklung dieser Schmuck-Szene, die zweimalige Wiederkehr gewisser Situationen, dann das Aufeinanderprallen der Hauptgestalten, hat auch die weitere strenge musikalische Gliederung ermöglicht. Als da sind: nach der Exposition die erste Reprise, die Durchführung und schließlich die zweite Reprise.

Alban Berg im *Wozzeck*-Vortrag, 1929

Die Liebe, das ist die Lust zur Prostitution. Es gibt kein edles Vergnügen, das nicht auf die Prostitution zurückgeführt werden könnte ... die einzige und höchste Lust der Liebe ruht in der Gewißheit, das Böse zu tun. Und Mann und Weib wissen von Geburt an, daß sich im Bösen alle Wollust findet ... Er bat um Erlaubnis, ihr das schöne Knie zu küssen und er profitierte von den Umständen, dieses schöne Knie in einer Position zu küssen, daß sich dessen Kontur sauber gegen die untergehende Sonne abzeichnete.

Alban Berg, Angezeichnete Zitate aus Charles Baudelaires »*Intime Tagebücher*«

Wieder ein anstrengender Tag hinter mir. Und diesmal ein für *Wozzeck* ergiebiger. Wie fein klingt meine Liebblingsszene, die Schmuckszene, im Orchester!

Alban Berg an Helene Berg, 7. Dezember 1925

Zweite Szene – Fantasie und Fuge über drei Themen

Straße in der Stadt – Tag – Hauptmann, Doktor, später Wozzeck

Die politischen Verhältnisse könnten mich rasend machen. Das arme Volk schleppt geduldig den Karren, worauf die Fürsten und Liberalen ihre Affenkomödie spielen. Ich bete jeden Abend zum Hanf und zu den Laternen.

Georg Büchner an August Stöber, 9. Dezember 1833

Auch die nächste Szene bringt drei Personen (Anm.: Hauptmann, Doktor, Wozzeck) auf die Bühne, die allerdings in einem loseren Verhältnis zueinander stehen als die drei Blutsverwandten der vorigen Szene (Anm.: Marie, Wozzeck, Kind). Während also dort eine musikalische Form entstehen konnte, in der die Glieder wie in einer Familie organisch verwachsen sind: die Sonatenform also, ist hier eine aus einander mehr fremd gegenüberstehenden Elementen konstruierte Form am Platz, also zum Beispiel eine Invention und Fuge mit drei Themen. Auch die motivische Abgegrenztheit dieser drei Themen – zum Unterschied von dem mehr melodisch Ineinanderübergehen im vorhergehenden Sonatensatz – bedingt diese streng fugierte Form, welche Strenge allerdings wieder eine Erleichterung dadurch erfährt, daß es sich um bereits bekannte Motive handelt.

Alban Berg im *Wozzeck*-Vortrag, 1929

Ich selbst ging äußerst langsam bergaufwärts, rastete »vorschriftsmäßig« des öfteren und schließlich, wie ich so mit schweren Schritten vor mich hin ging, kam mir sogar – ohne daß ich zu arbeiten beabsichtigte – ein langgesuchter Ausdruck für einen Auftritt Wozzecks. (...) Ohne diesen Militärdienst wäre ich gesund wie früher und hätte es *nie* zugelassen, daß du ganz allein eine so komplizierte Tour wie die von Trahütten nach Breitenstein unternimmst. Und wieder zurück! Und nur so mag mir der musikalische Ausdruck bei jenem traurigen Heimweg gekommen sein. Denn seit Du fort bist, ist mir die rechte Arbeitslust abhanden gekommen. Bis ich nicht höre, daß Du *heil* oben angekommen bist, bin ich nicht ruhig!

Alban Berg an Helene Berg, 7. August 1918

Langsam und rhythmisch. Ein Kondukt parodierend.

Alban Berg in einer Notiz über den asthmatischen Anfall des Hauptmanns



Bruno Schulz, Bleistiftzeichnung

Sehr geehrter Herr Intendant, mit gleicher Post sendet Ihnen ein beeideter Notar die amtlich beglaubigten Abschriften diverser Dokumente, aus denen hervorgeht: 1. meine österr. Staatsbürgerschaft – 2. meine Gebürtigkeit – 3. meine ehemalige Staatsbeamtenschaft – 4. meine Mitgliedschaft der preuss. Akademie d. Künste – 5. mein Ariertum. Was letzteres betrifft, stehen mir allerdings nur Dokumente zur Verfügung, die meine arische Abstammung nur bis zur dritten Generation zurück erweisen. Ich bin aber in der Lage, aus Familien-Aufzeichnungen meinen Stammbaum bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts zu verfolgen, und lege eine Abschrift davon bei. Es ist mir ganz angenehm, daß mir Gelegenheit geboten wird, all dies einmal offiziell zu bescheinigen und damit den nun seit Jahren lautwerdenden, mehr oder minder versteckten Zeitungslügen entgentreten zu können. Wobei mir sehr sympathisch erscheint, daß dies auf dem Umweg über Sie, sehr geehrter Herr Intendant, geschieht.

Alban Berg in einem Brief an den Intendanten der Oper Braunschweig, 1931

Gewiß, die meisten atmen, ohne sich Rechenschaft abzulegen, ohne darüber nachzudenken; aber es braucht ihnen nur eines Tages der Atem auszugehen, und sie werden es zu spüren bekommen, wie die Luft plötzlich zum Problem wird und sie jeden Augenblick in Angst und Schrecken setzt. Wehe denen, die *wissen*, daß sie atmen, mehr noch denen, die wissen, daß sie Menschen sind. Außerstande an etwas anderes zu denken, werden sie, als Unterdrückte, als Besessene, ihr ganzes Leben lang darüber nachgrübeln.

E. M. Cioran, *»Der Absturz in die Zeit«*, 1954

Der historische Augenblick der Disziplinen ist der Augenblick, in dem eine Kunst des menschlichen Körpers das Licht der Welt erblickt, die nicht nur die Vermehrung seiner Fähigkeiten und auch nicht bloß die Vertiefung seiner Unterwerfung im Auge hat, sondern die Schaffung eines Verhältnisses, das in einem einzigen Mechanismus den Körper um so gefügiger macht, je nützlicher er ist, und umgekehrt. So formiert sich eine Politik der Zwänge, die am Körper arbeiten, seine Elemente, seine Gesten, seine Verhaltensweisen kalkulieren und manipulieren. Der menschliche Körper geht in eine Machtmaschinerie ein, die ihn durchdringt, zergliedert und wieder zusammensetzt. Eine »politische Anatomie«, die auch eine »Mechanik der Macht« ist, ist im Entstehen. Sie definiert, wie man die Körper der anderen in seine Gewalt bringen kann, nicht nur, um sie machen zu lassen, was man verlangt, sondern um sie so arbeiten zu lassen, wie man will: mit den Techniken, mit der Schnelligkeit, mit der Wirksamkeit, die man bestimmt. Die Disziplin fabriziert auf diese Weise unterwerfene und geübte Körper, fügsame und gelehrige Körper. Die Disziplin steigert die Kräfte des Körpers (um die ökonomische Nützlichkeit zu erhöhen) und schwächt diese selben Kräfte (um sie politisch fügsam zu machen).

Michel Foucault, *»Überwachen und Strafen«*, 1984

Dritte Szene – Largo

Straße vor Mariens Wohnung – Trüber Tag – Marie, Wozzeck

Wenn wir auch Alles, was zweifelhaft ist, als falsch verwerfen und dem zu Folge vor-aussetzen, es gebe keinen Gott, keinen Himmel, keine Erde, keinen Körper, so kön-nen wir doch nicht denken, daß wir, die so denken, nichts seyen. Es ist ein Wider-spruch zu denken, das, was denket, existiret zu der Zeit, da es denket, nicht. Daher ist die Erkenntniß *ich denke, also bin ich*, die allererste und gewisseste, welche einem methodisch Philosophirenden sich darstellt.

Georg Büchner, »*Cartesius – Principia Philosophiae*«, etwa 1835

Der langsame Satz dieses Symphonieaktes ist ein Largo. Außer den selbstverständli-chen thematischen Zusammenhängen, die dieses Largo zu einem abgeschlossenen Satz machten, hat es noch folgende Eigentümlichkeit: Die Orchesterbesetzung ist eine kammermusikalische, und zwar entspricht sie genau der Besetzung der Kam-mersymphonie Arnold Schönbergs. Ich wollte damit (nebenbei bemerkt) gerade an dieser zentralen Stelle, an dieser exponierten Stelle der Oper meinem Lehrer und Meister eine Huldigung darbringen. Bei der Gelegenheit möchte ich aber auch erwähnen, daß ich auch sonst in der ganzen Oper bemüht war, mit den Mitteln der Instrumentation und Orchesterbesetzung meinen Bestrebungen nach Einheitlichkeit und Geschlossenheit einerseits und nach Abwechslung und Mannigfaltigkeit anderer-seits gerecht zu werden. Nicht selten finden wir in dieser Oper Partien oder gar Sze-nen wie diese, denen ein ganz besonderer Klangkörper eigen ist. So ist den kleinen Suiten-Sätzchen der ersten Szene jeweils eine kleine Instrumentalgruppe als Obligat zugeteilt. Zum Beispiel fünf Holzbläser, oder drei Pauken und Harfe, oder drei Flöten, oder je vier Blechbläser, oder das Streichquintett. Eine inhaltlich abgeschlossene Par-tie der zweiten Szene ist ganz auf den Klang von gedämpftem Blech und *col legno* gestrichenen Streichern gestellt; ein Fugenteil der ersten Szene vom dritten Akt ganz auf den Klang von fünf Solo-Streichern. Schließlich wäre die Besetzung der allerletz-ten Szene, der Kinder-Szene, zu erwähnen, die auf Oboen, Fagotte, Posaunen und Kontrabässe ganz verzichtet.

Alban Berg im *Wozzeck*-Vortrag, 1929



Alban und Helene Berg

Warten? Auf was warten? Auf den Tod? Auf die Vergeltung? Auf die Jause? Auf den Stuhlgang? Auf einen Brief? Auf die Gerechtigkeit? – Was sind das für Worte? Gibt's noch einen Unterschied? Ist die irdische – die himmlische Gerechtigkeit nicht gleich so viel wie ein Haufen Kehrlicht, worin einige Trotteln stochern, weil sie sich einbilden, Gold darin zu finden? Und wenn sie's finden, ist der Klumpen Gold nicht auch Dreck und Kot – – und nur irrtümlich angebetet? Ich weiß nichts mehr!! Ganz blöd – – – –!

Alban Berg an Helene Berg, 21. August 1910

Das alte Lied! Eben sagt mir Steffi, daß also morgen nichts ist!!! Du kannst Dir vorstellen, *wie* – – – nein, nein: Du kannst Dir's *nicht* vorstellen (das ist's ja eben), wie mir da zumute ist! Nun bist Du nach vierteljähriger Abwesenheit bald acht Tage in Wien und ich hab' zwei Stunden bis jetzt Gelegenheit gehabt, mit Dir zusammen zu sein! Und in kurzem geht's ja wieder fort, auf ein halbes Jahr, sodaß also in *einem* Jahr unserer Liebe beiläufig 8 bis 10 Stunden uns zweien gehören!!!! Da befestigt sich das, was mir seit vorgestern unausgesetzt im Kopf herumgeht: *Du liebst mich nicht mehr*. Ach, wozu die Worte, wo Gefühle nicht ausreichen – – – Ich mußte jetzt schreiben, sonst könnte ich den morgigen Tag, der mir so göttlich schön in Erwartung war, nicht aushalten.

Alban Berg an Helene Berg, September 1908

Die Eifersucht ist keine Leidenschaft. Es ist eine Furcht! Die tiefste Furcht, die ewige des Lebens, die unentrinnbare, organische Furcht, etwas zu verlieren, ohne das man nicht mehr lebendig sein kann – – seine Lunge, sein Rückenmark, sein Gehirn, das Herz des anderen, welches unseres geworden ist und welches unseren Blutkreislauf erhält und schützt wie das eigene. Wie wenn dieses stille stünde, ist der Verlust des anderen. Die Eifersucht ist keine Leidenschaft! Die Eifersucht ist eine Furcht, die ewige, organische, unentrinnbare, innerlich sterben zu müssen! Eine Todesfurcht!

Peter Altenberg, »*Aphorismus*«, 1896

Das Lieben ist schön
Schöner als das Singen
Das Lieben hat zwei Personen
Das ist beim Lieben der Kummer

Ernst Herbeck, »*Das Lieben*«, aus den Jahren 1960–1966



Bierkeller in München, 1929

Vierte Szene – Scherzo

Wirtshausgarten – Spät abends – Burschen, Soldaten, Mägde, Erster und Zweiter Handwerksbursche, Andres, Tambourmajor, Marie, etwas später Wozzeck, zum Schluß der Narr

Der Idiot, das Kind, Woyzeck

Karl (hält das Kind vor sich auf dem Schoß.) Der is ins Wasser gefallen, der is ins Wasser gefallen, mir, der is ins Wasser gefallen.

Woyzeck Bub, Christian!

Karl (sieht ihn starr an.) Der is ins Wasser gefallen.

Woyzeck (will das Kind liebkosten, es wendet sich weg und schreit.) Herrgott!

Karl Der is ins Wasser gefallen.

Woyzeck Christianchen, du bekommst en Reuter, sa sa (das Kind wehrt sich; zu Karl) da, kauf dem Bub en Reuter!

Karl (sieht ihn starr an.)

Woyzeck Hop! hop! Roß.

Karl (jauchzend.) Hop! hop! Roß! Roß! (läuft mit dem Kind weg.)

Georg Büchner, »Woyzeck«, *Paralipomena*, 1836/37
(von Alban Berg nicht vertont)

Danton Morgen bist du eine zerbrochne Fiedel, die Melodie darauf ist ausgespielt.

Morgen bist du eine leere Bouteille, der Wein ist ausgetrunken, aber ich habe keinen Rausch davon und gehe nüchtern zu Bett. Das sind glückliche Leute, die sich noch besaufen können. Morgen bist du eine durchgerutschte Hose, du wirst in die Garderobe geworfen und die Motten werden dich fressen, du magst stinken wie du willst. Ach das hilft nichts. Ja wohl, s'ist so elend sterben müssen. Der Tod öfft die Geburt, beim Sterben sind wir so hilflos und nackt, wie neugeborne Kinder. Freilich, wir bekommen das Leichentuch zur Windel. Was wird es helfen? Wir können im Grab so gut wimmern, wie in der Wiege.

Georg Büchner, »Dantons Tod«, 1835

In diesem Ländler und den übrigen Tanzmusiken werden Sie Partien finden, die Ihnen, in einem anderen Sinn als in dem der rein atonalen Musik dissonant erscheinen mögen: dissonant, wie etwa der Zusammenklang mehrerer in verschiedenen

Tonarten spielenden Musikstücke, was Ihnen sicher von Jahrmärkten her bekannt sein wird. Diese offensichtliche, aus primitiver »Polytonalität« erwachsende Dissonanz ist natürlich gewollt, aber doch nicht wahllos hingestellt: Sie läßt sich eben nicht nur aus der literarischen Situation herleiten, sondern auch aus der musikalischen Logik. (...) Ich habe Ihnen bereits gesagt, daß die nun folgende Szene das Scherzo innerhalb der dramatischen Symphonie vertritt, die dieser zweite Akt darstellt. Der Ländler, den Sie eben gehört haben, ist die erste Idee dieses Scherzo. Ein Lied des Handwerksburschen entspräche einem ersten Trio, ein Walzer einer Wirtshausesmusik dem zweiten Scherzo, der Jägerchor der Burschen, als Mittelstück des Ganzen, dem zweiten Trio. Es folgt, gemäß dem strengen Bau solcher Scherzo-Sätze (denken Sie zum Beispiel an die in Schumanns Symphonien!), die Wiederholung der ersten dreiteiligen Scherzo-Gruppe. Allerdings geschieht die Wiederholung dieser drei kleinen Formen (Ländler, Lied, Walzer) nicht wörtlich, sondern – dem Fortgang der Handlung entsprechend – weitestgehend variiert. So wird der Ländler – obwohl wörtlich zitiert – in eine ganz neue musikalische Umgebung gestellt. So wird das durch das Lied des Handwerksburschen repräsentierte erste Trio in derart veränderter Weise wiederholt, daß die ihm zugrunde liegenden Harmonien zerlegt werden und damit eine Chormelodie in halben Noten ergeben, die – vom Bombardon gebracht – die Grundlage eines Melodrams bildet. Dieses Melodram, die harmlose Parodie einer Predigt, ist also einerseits das wiederholte erste Trio, andererseits eine regelrechte (allerdings parodistische fünfstimmige) Chorbearbeitung. Die Wiederholung des Walzers der Wirtshauskapelle schließlich geschieht auch in Form eines Walzers, aber, da sie zugleich die Verwandlungsmusik zur nächsten Szene darstellt, in der erweiterten Form einer symphonischen, vom ganzen Orchester gebrachten Durchführung. Wenn sie plötzlich abbricht, ertönt – anfangs bei geschlossenem Vorhang – eben jener schon früher erwähnte, als Naturlaut gedachte Schnarch-Chor der Soldaten in der Wachstube.

Alban Berg im *Wozzeck*-Vortrag, 1929

Bei all dem ist mein Kopf (wenn er nicht wie jetzt, nach Deinen zwei traurigen Briefen, ganz ganz bei Dir ist) immer dem *Wozzeck* zugewandt. Es geht mit dieser Wirtshausszene sehr langsam vorwärts, aber es geht. Wenn mir das so gelungen ist, wie es mir vorschwebt, ist das Schwerste überwunden und das andere dagegen eine Spielerei.

Alban Berg an Helene Berg, 11. Juni 1921

Per Tram in die Neubaugasse zu einem großen Ziehharmonika-Erbauer. Im *Wozzeck* kommt nämlich eine Art Heurigenmusik vor, die sehr drollig wird. Besetzung: Fiedel (eine hochgestimmte Geige), süße Hölzel (Klarinette), Ziehharmonika, Gitarre und Baßtuba. Um nun zu wissen, wie *weit* in moderner Hinsicht ich mit der Ziehharmonika gehen kann, muß ich die Möglichkeiten kennenlernen. Leider traf ich den Herrn

selbst nicht an, bin aber für nächste Woche bestellt.

Alban Berg an Helene Berg, 16. Juni 1921

Es gibt, als symphonisches Hauptstück des zweiten Akts, ein weit ausgesponnenes Scherzo, eine Wirtshaussmusik mit Ländler und Walzer, aber von abgründiger, tappender Traurigkeit. So fessellos ist die Macht des Mitfühlens im *Wozzeck*, wie ihn die Oper wohl nie zuvor vernommen hat: als wäre an die Stelle, die bei Wagner die Verherrlichung der dramatischen Personen durch die Musik usurpierte, nun nichts als Mitleid mit ihnen gerückt. Kaum kann man Bergs Eigentliches sich besser vor Augen führen, als wenn man diese Wirtshausszene mit Strawinsky vergleicht, an den sie als Trübung und Verzerrung veralteter Typen von Volksmusik erinnert. Bei Berg ist nichts vom schnöden Witz der Kälte, nichts Hämisches; daß das Glück solcher Tänze falsch sei, daß die darum betrogen werden, die es haben, schafft gerade den tödlichen Ernst und eine Vielschichtigkeit, die alles Äußere zum Gleichnis des Inneren wandelt, ohne darüber zu vergessen, wie sehr die geheimnisvoll schiefe Innenwelt der einander Entfremdeten selber nur Abdruck des verhexten auswendigen Daseins ist.

Theodor W. Adorno, »Berg – *Der Meister des kleinsten Übergangs*«, 1955

Narr (liegt und erzählt sich Märchen an den Fingern.) Der hat die goldne Kron, der Herr König ... Morgen hol ich der Frau Königin ihr Kind ... Blutwurst sagt: komm, Leberwurst ...

Georg Büchner, »*Woyzeck*«, *Mariens Kammer*, 1836/37
(von Alban Berg nicht vertont)

Louis (lauscht am Fenster.) Er – Sie! Teufel! (Er setzt sich zitternd nieder. Er späht von da ans Fenster.) Wie das geht! Ha, wälzt Euch übereinander! Und Sie: immer – immer zu.

Der Narr Puh! Das riecht.

Louis Ja, das riecht! Sie hat rote, rote Backen, und warum riecht sie schon? Karl, was witterst du so?

Der Narr Ich riech, ich riech Blut.

Louis Blut? Warum wird es mir so rot vor den Augen? Es ist mir, als wälzten sie sich in einem Meer von Blut, all miteinander! Ha, rotes Meer.

Georg Büchner, »*Woyzeck*«, *Wirtshaus, Paralipomena*, 1836/37
(von Alban Berg teilweise vertont)



Peter Weiss, »Der Reiche und der Arme«

Fünfte Szene – Rondo marziale con Introduzione

Wachstube in der Kaserne – Nachts – Soldaten, Wozzeck, Andres, später der Tambourmajor

Man wirft den jungen Leuten den Gebrauch der Gewalt vor. Sind wir denn aber nicht in einem ewigen Gewaltzustand? Weil wir im Kerker geboren und großgezogen sind, merken wir nicht mehr, daß wir im Loch stecken mit angeschmiedeten Händen und Füßen und einem Knebel im Munde. Was nennt Ihr den *gesetzlichen Zustand*? *Ein Gesetz*, das die große Masse der Staatsbürger zum frohnenden Vieh macht, um die unnatürlichen Bedürfnisse einer unbedeutenden und verdorbenen Minderzahl zu befriedigen? Und dies Gesetz, unterstützt durch eine rohe Militärgewalt und durch die dumme Pffiffigkeit seiner Agenten, dies Gesetz ist eine *ewige, rohe Gewalt*, angethan dem Recht und der gesunden Vernunft, und ich werde mit *Mund und Hand* dagegen kämpfen, wo ich kann. Wenn ich an dem, was geschehen, keinen Theil genommen und an dem, was vielleicht geschieht, *keinen Theil* nehmen werde, so geschieht es weder aus Mißbilligung, noch aus Furcht, sondern nur weil ich im gegenwärtigen Zeitpunkt jede revolutionäre Bewegung als eine vergebliche Unternehmung betrachte und nicht die Verblendung Derer theile, welche in den Deut-schen ein zum Kampf für sein Recht bereites Volk sehen.

Georg Büchner an die Familie, 5. April 1833

Die Schlußszene dieses II. Aktes schildert den Zusammenstoß zwischen dem eifersüchtigen Wozzeck und dem Tambourmajor, der mit der Niederlage Wozzecks endet. Nebenbei bemerkt: Der sich in dieser Szene abspielende Ringkampf zwischen beiden ist musikalisch nichts anderes als der in der vorherigen Schlußszene stattgehabte zwischen Marie und dem Tambourmajor, der mit ihrer Vergewaltigung endet. Also wieder ein Mittel, musikalischen Zusammenhang herzustellen! Diese und andere Parallelitäten jener zwei Schlußszenen bewirkten aber auch sonst (ganz unbewußt allerdings) eine musikalische Parallelität. Während aber in dem früher erwähnten leidenschaftlichen Andante die Rondoform nur angedeutet ist, handelt es sich in diesem nach dem militärischen Reglement sich abspielenden Stück geradezu um ein streng nach den Regeln der Formenlehre aufgebautes Rondo, und zwar um ein «Rondo marziale».

Alban Berg im *Wozzeck*-Vortrag, 1929

Haben Sie schon jemals viele Leute zugleich schnarchen gehört? Dieses vielstimmige Atmen, Röcheln und Stöhnen ist der eigenartigste Chor, den ich je gehört habe. Es ist wie eine Musik der Urlaute, die aus den Abgründen der Seele aufsteigt.

Alban Berg in einer von Willi Reich überlieferten Gesprächsnotiz

Das letzte Schreiben in diesem Jahr! Meinem Pferscherl natürlich. Da es ja das erste Silvester ist, wo wir nicht beisammen sind und wo ich nicht zuhause bin. *Und wo ich ganz allein bin!* Da ist's wohl begreiflich, daß meine Gedanken – wieder zum Krieg geraten, der mich doppelt, dreifach schreckt, seit mir das Bewußtsein gekommen ist, daß er noch lange, lange dauern wird. Ich kann mir nicht vorstellen, daß die Aufgabe dieses Kriegs so schnell erfüllt sein könnte, die Aufgabe, *rein* zu machen! *Jetzt* keinesfalls. Noch ist alles beim alten. Ja, es gibt noch Menschen, Familien, Städte, wo man es ganz einfach nicht spürt, daß Krieg ist. Wo diese Verderbtheit – ich nenne das Konglomerat von Philistrosität, Habsucht, Dummheit, Geschäftsgeist, Journalismus, Trägheit, Egoismus, Launenhaftigkeit, Verlogenheit, Heuchelei und was weiß ich alles – wo diese Verderbtheit aber um kein Atom besser geworden ist und das, was wie Besserung, Einkehr aussieht, nur *Phrasen* sind, die reif wären, als Couplet-Texte dieser Menschheit, dieser Welt von Operettenbesuchern an den Kopf gesungen, geheult, gespien zu werden. Ich schlage dem Herrn Leo Fall vor, einen Patrouillenmarsch auf die Melodie »Man steigt nach ...« herauszugeben, Herrn Lehár, einen Walzer »Schulter an Schulter« zu pforzen, dem Herrn Eysler, ein sentimentales Lied »Unsere armen Soldaten im Schützengraben« zu kotzen. Eine »Krüppel-Gavotte« würde ich vor allem für Herrn Oscar Straus reservieren. Und das Publikum, das sich von den *Friedensprodukten* dieser Herren nicht vor Grausen weggewendet hat, wäre – und ist *heute* noch reif für solche Produkte, wie ich sie da vorschlage. Ja!! Der Krieg muß noch weitergehen. Noch ist keine Spur von Reinheit in diesem jahrzehntealten Dreck. Wäre der Krieg *heute* aus, ich sage Dir, in 14 Tagen wäre der alte verwerfliche Zustand wieder da. In dem Maß die Aktien wieder stiegen, in dem Maß fielen die *Seelenwerte*. Und der Krieg wäre ihnen nicht mehr wie »eine schwere Zeit«, sondern wie eine Bereicherung ihrer Jourgesprächsthemen. Noch ist nicht genug geschehen.

Alban Berg an Helene Berg, 31. Dezember 1914, nachts

Das kaiserliche und königliche Kriegsministerium spricht Ihnen für vorzügliche Dienstleistung während der Kriegszeit die belobende Anerkennung im Namen des allerhöchsten Dienstes aus. Wien, am 20. August 1918. An den Einjähr. Freiwilligen Zugführer des k. k. Schützenregiments Nr. 1 bei K. u. k. Kriegsministerium Alban Berg.

Aus dem Kriegsarchiv Wien, 1918

Dritter Akt – Sechs Inventionen

Erste Szene – Invention über ein Thema

Mariens Stube – Nachts – Marie und ihr Kind

Marion Nein, laß mich! So zu deinen Füßen. Ich will dir erzählen.

Danton Du könntest deine Lippen besser gebrauchen.

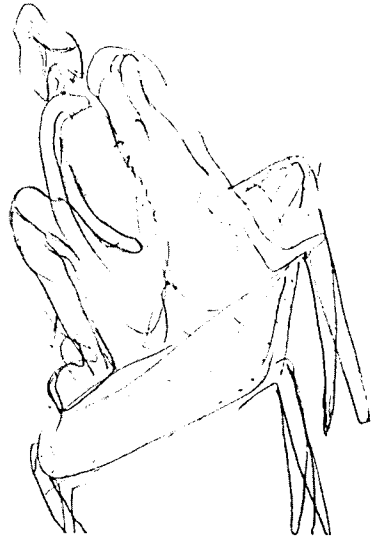
Marion Nein laß mich einmal so. Meine Mutter war eine kluge Frau, sie sagte mir immer die Keuschheit sei eine schöne Tugend, wenn Leute in's Haus kamen und von manchen Dingen zu sprechen anfangen, hieß sie mich aus dem Zimmer gehn; frug ich was die Leute gewollt hätten so sagte sie mir ich solle mich schämen; gab sie mir ein Buch zu lesen so mußte ich fast immer einige Seiten überschlagen. Aber die Bibel las ich nach Belieben, da war Alles heilig, aber es war etwas darin, was ich nicht begriff, ich mochte auch niemand fragen; ich brütete über mir selbst. Da kam der Frühling, es ging überall etwas um mich vor, woran ich keinen Teil hatte. Ich geriet in eine eigne Atmosphäre, sie erstickte mich fast, ich betrachtete meine Glieder, es war mir manchmal, als wäre ich doppelt und verschmolze dann wieder in Eins. Ein junger Mensch kam zu der Zeit in's Haus, er war hübsch und sprach oft tolles Zeug, ich wußte nicht recht, was er wollte, aber ich mußte lachen. Meine Mutter hieß ihn öfters kommen, das war uns Beiden recht. Endlich sahen wir nicht ein, warum wir nicht eben so gut zwischen zwei Bettüchern bei einander liegen, als auf zwei Stühlen neben einander sitzen durften. Ich fand dabei mehr Vergnügen, als bei seiner Unterhaltung und sah nicht ab, warum man mir das geringere gewähren und das größere entziehen wollte. Wir taten's heimlich. Das ging so fort. Aber ich wurde wie ein Meer, was Alles verschlang und sich tiefer und tiefer wühlte. Es war für mich nur ein Gegensatz da, alle Männer verschmolzen in einen Leib. Meine Natur war einmal so, wer kann da drüber hinaus? Endlich merkt' er's. Er kam eines Morgens und küßte mich, als wollte er mich ersticken, seine Arme schnürten sich um meinen Hals, ich war in unsäglichlicher Angst. Da ließ er mich los und lachte und sagte: er hätte fast einen dummen Streich gemacht, ich solle mein Kleid nur behalten und es brauchen, es würde sich schon von selbst abtragen, er wolle mir den Spaß nicht vor der Zeit verderben, es wäre doch das Einzige, was ich

hätte. Dann ging er, ich wußte wieder nicht was er wollte. Den Abend saß ich am Fenster, ich bin sehr reizbar und hänge mit Allem um mich nur durch eine Empfindung zusammen, ich versank in die Wellen der Abendröte. Da kam ein Haufe die Straße herab, die Kinder liefen voraus, die Weiber sahen aus den Fenstern. Ich sah hinunter, sie trugen ihn in einem Korb vorbei, der Mond schien auf seine bleiche Stirn, seine Locken waren feucht, er hatte sich ersäuft. Ich mußte weinen. Das war der einzige Bruch in meinem Wesen. Die andern Leute haben Sonn- und Werktage, sie arbeiten sechs Tage und beten am siebenten, sie sind jedes Jahr auf ihren Geburtstag einmal gerührt und denken jedes Jahr auf Neujahr einmal nach. Ich begreife nichts davon. Ich kenne keinen Absatz, keine Veränderung. Ich bin immer nur Eins. Ein ununterbrochnes Sehnen und Fassen, eine Glut, ein Strom. Meine Mutter ist vor Gram gestorben, die Leute weisen mit Fingern auf mich. Das ist dumm. Es läuft auf eins hinaus, an was man seine Freude hat, an Leibern, Christusbildern, Blumen oder Kinderspielsachen, es ist das nemliche Gefühl, wer am Meisten genießt, betet am Meisten.

Georg Büchner, »Dantons Tod«, 1835

Ich habe über die einzelnen Formen des dritten Aktes und ihre formbildenden Prinzipie bereits gesprochen. Das Prinzip der ersten Szene ist ein Thema, das also variiert wird. Die Strenge der Architektur (ich gebrauche hier absichtlich dieses Wort) hat es mit sich gebracht, daß dieses zweiteilige, aus Vorder-Satz und Nach-Satz bestehende Thema sieben Takte hat, daß es siebenmal variiert wiederkehrt, daß die, entsprechend jener Zweiteiligkeit, aus zwei Themen bestehende Doppelfuge je siebentönig ist. Es wäre naheliegend, sich über das Mathematische dieser Form lustig zu machen. Tatsächlich ist dies auch anlässlich der ersten (konzertmäßigen) Aufführung dieser Musik geschehen. Und zwar in einer Kritik, die eine Aufführung dieser Bibelszene bespricht, die in Wirklichkeit gar nicht stattgefunden hat. Obwohl also noch kein Ton dieser Musik erklungen war, konnte jener hellhörige Kritiker konstatieren und seinen Lesern bereits mitteilen, wie schlecht sich eine solche mathematische Gliederung bewährt hat, wie lächerlich sie also sei! Das tiefe »H« der Kontrabässe, das hier zum Schlußakkord dieser Fuge erklingt (wir kennen es als den letzten Ton der bedeutsamen Schlußkadenz des II. Aktes), dieses »H« wird nun zum einigenden Moment, zum zusammenhangbildenden Prinzip der nachfolgenden Mordszene, natürlich auch hier in der denkbar mannigfaltigsten Weise in Erscheinung tretend: als Orgelpunkt, als liegende Mittel- oder Ober-Stimme, in ein oder mehreren Oktaven vervielfacht und in allen erdenklichen Lagen und Klängen.

Alban Berg im *Wozzeck*-Vortrag, 1929



Joseph Beuys, »Hockende«



Egon Schiele, »Der Tod und das Mädchen«

Zweite Szene – Invention über einen Ton

Waldweg am Teich – Mondaufgang, Nachts – Woyzeck, Marie

Von den Umständen *bei der Tat*: dass nämlich Woyzeck bei Erblickung der Woostin sowie nachher bei dem kurzen Spaziergang mit ihr auf der Allee und bei der Rückkehr nach ihrer Wohnung den Vorsatz, sie zu ermorden, und das bei sich habende Mordinstrument vergessen und nicht eher wieder daran gedacht hat als in dem Augenblick, wo sie ihm beim Eintreten ins Haus etwas sagte, wodurch er in Zorn geriet, dass dabei der Vorsatz zur Rache in seiner ganzen Stärke wieder erwachte, ihn körperlich und geistig überwältigte und, von der Gelegenheit begünstigt, in demselben Augenblick zur Tat wurde, kann nur der einzige Umstand bei oberflächlicher Betrachtung als etwas Ungewöhnliches und Befremdendes erscheinen, dass der Inquisit auf dem ganzen Wege seines Vorsatzes und seines Instrumentes nicht gedacht haben will. Inzwischen lässt sich in der Verdrängung dieses Gedankens durch andere Vorstellungen weder ein Beweis für Seelenstörung überhaupt und noch viel weniger für das Dasein eines blinden, instinktartigen Antriebes oder eines gebundenen Vorsatzes finden. Es ist vielmehr gerade dieser Umstand ein Beweis, dass ein solcher Antrieb bei *Woyzeck* nicht stattgefunden habe, weil er sich dann nicht so leicht durch andere Vorstellungen würde haben verdrängen lassen, da er selbst seiner Natur nach die herrschende, alles andere verdrängende Vorstellung ist.

Johann Christian August Clarus, »*Woyzeck-Gutachten*«, 1826

Stich mit dem Messer. Stich
mit der Schere, Stich mit der
Nadel. Stich mit der Gabel.
Stich mit dem Holz. Stich in das
Herz. Stich in den Finger. Stich
in das Auge. Stich mit der
Nadel in den Zeigefinger.

Ernst Herbeck, »*Stich*«, aus den Jahren 1977–1981

Ich kann mich nicht überzeugen, dass W. (Anm.: Woyzeck) nur in einer Anlage zur Krankheit sich befunden hat, nein, er war wirklich krank. Ich spreche nun meine Ueberzeugung dahin aus: Dass W. wirklich körperlich und höchst wahrscheinlich

auch gemüthskrank war, beide Zustände miteinander in genauester Verbindung standen, dass, wenn selbst mit Hrn. CL. (Anm.: Clarus) angenommen, W. Benommenheit und seine reizbare Gemüthsstimmung von der Krankheit, oder nach CL. von krankhafter Anlage? abhängig, ferner das Übergewicht der Leidenschaft über die Vernunft, die einzige Triebfeder seiner Mordthat gewesen wäre, dieses Uebergewicht selbst als durch Krankheit bedungen und nachgewiesen, eine Zurechnungsfähigkeit ausgeschlossen, oder doch höchst zweifelhaft gemacht hätte. –

C. M. Marc, »*War der am 27. ten August 1824 zu Leipzig hingerichtete Mörder Johann Christian Woyzeck zurechnungsfähig?*«, 1825

Woyzeck Immer zu! immer zu! – Hisch, hasch! so gehn die Geigen und die Pfeifen.
– Immer zu! immer zu! – Still, Musik! Was spricht da unten? (reckt sich gegen den Boden) Ha! was, was sagt ihr? Lauter! lauter! Stich, stich die Zickwolfin tot? – stich, stich die – Zickwolfin tot! – Soll ich? muß ich? Hör ich's da auch? – Sagt's der Wind auch? – Hör ich's immer, immer zu: stich tot, tot!

Georg Büchner, »*Woyzeck*«, *Freies Feld*, 1836/37
(von Alban Berg nicht vertont)

Wenn schließlich zu den sich bis zum höchsten ff steigern den Paukenschlägen auf »H« der Mord an Marie geschieht, erklingen zu diesem Orgelpunkt in sich überstürzender Aufeinanderfolge alle ihr zugehörigen wichtigen musikalischen Gestalten, die – so wie es im Moment des Todes sich ergeben mag – wie die wichtigsten Gestalten des Lebens blitzartig und verzerrt an ihr vorüberziehen. So das Schlummerlied ihres Kindes aus dem ersten Auftritt; Anklänge an ihre Schmuck-Szene vom II. Akt; der Tambourmajor selbst (der gleiche Takt); das Thema der Klage über ihr Elend, um endlich im Moment ihres letzten Atemzuges in das von mir schon erwähnte Quintenmotiv auszuklingen, in das (Motiv) des vergeblichen Wartens. Die kurze Verwandlungsmusik bringt dieses liegende »H« noch einmal. Diesmal unisono in der eingestrichenen Lage, als den einzigen Ton der gesamten Skala, der in fast allen Instrumenten des großen Orchesters vorhanden ist, und zwar mit dem denkbar leisen, einem gedämpften Horn, beginnend und durch immer stärker werdende Einsätze, schließlich des ganzen Orchesters (ohne Schlagwerk!), sich zur höchsten Macht entfaltend. Zu diesen Einsätzen ist zu bemerken, daß sie nicht in regelmäßigen Abständen, sondern nach einem eigentümlichen rhythmischen Gesetz in Erscheinung treten, und zwar indem sowohl die Einsätze der Bläser für sich als auch die der Streicher für sich einen Rhythmus ergeben. Wobei beide Gruppen jener rhythmisch geordneten Einsätze, gleichsam kanonisch ineinandergehend, um ein Viertel verschoben sind. Es hat den Anschein, als ob die dadurch entstandene scheinbare Unregelmäßigkeit – die dem Hörer natürlich ebensowenig bewußt wird wie die logische Ordnung der Einsätze –, es hat also den Anschein, daß diese scheinbare Unregelmäßigkeit jenem crescendierten Ton ein ganz besonders starkes Leben einatmet. Tatsache

ist, daß dieses Crescendo von einer fast noch größeren dynamischen Wirkung und Intensität ist als die Wiederholung dieses Crescendos auf »H« in verschiedenen Lagen der Skala, an dem sich auch das gesamte Schlagwerk beteiligt.

Alban Berg im *Wozzeck*-Vortrag, 1929

Eine Dramaturgie des Schreis ist ein Unding für das Theater der mehr oder weniger lösbaren Widersprüche. Was dem Dasein entsprechen würde, ist nicht auf die Bühne zu bringen: auch darauf mußte Büchner stoßen. So schafft er in seiner Dramaturgie des Als-Ob – die er locker mit der alten Dramenstruktur verknüpft, daß die Leute sich gerade noch einbilden können, sie verstünden, was sie sehn – den Raum für jene Sätze, die tonlos, einen Atemzug vor dem Schrei zu sprechen sind: »Meine Füße gingen lieber aus der Zeit.«

Christa Wolf in der Dankesrede anlässlich
der Verleihung des Georg Büchner-Preises, 1980

Die »doppelte« Natur des Menschen, von der Büchner spricht, ist verwurzelt in der Inkongruenz zwischen Traum- und Wachbewußtsein. Eine Identität zwischen beiden Welten ist niemals herstellbar. Deutungen, die solche Identität herzustellen versuchen, mögen beruhigen; *falsch* sind sie allemal.

Bernd Nitzschke, *»Von der Kälte des Gedankens
und der Wärme des Leibes«*, 1987

Lucile Es ist doch was wie Ernst darin. Ich will einmal nachdenken. Ich fange an so was zu begreifen. Sterben – Sterben – Es darf ja Alles leben, Alles, die kleine Mücke da, – der Vogel. Warum denn er nicht? Der Strom des Lebens müßte stoken, wenn nur der eine Tropfen verschüttet würde. Die Erde müßte eine Wunde bekommen von dem Streich. Es regt sich Alles, die Uhren gehen, die Glocken schlagen, die Leute laufen, das Wasser rinnt und so, so Alles weiter bis da, dahin – nein! es darf nicht geschehen, nein – ich will mich auf den Boden setzen und schreien, daß erschrocken Alles stehn bleibt, Alles stockt, sich nichts mehr regt. (Sie setzt sich nieder, verhüllt sich die Augen und stößt einen Schrei aus. Nach einer Pause erhebt sie sich.) Das hilft nichts, das ist noch Alles wie sonst, die Häuser, die Gasse, der Wind geht, die Wolken ziehen. – Wir müssen's wohl leiden.

Georg Büchner, *»Dantons Tod«*, 1835

Dritte Szene – Invention über einen Rhythmus

Schenke – Nacht – Burschen, Dirnen, Wozzeck, Margret

Die Frühlingsluft löste mich aus meinem Starrkrampf. Ich erschrak vor mir selbst. Das Gefühl des Gestorbenseins war immer über mir. Alle Menschen machten mir das hippokratische Gesicht, die Augen verglast, die Wangen wie von Wachs, und wenn dann die ganze Maschinerie zu leiern anfang, die Gelenke zuckten, die Stimme herausknarrte und ich das ewige Orgellied herumtrillern hörte und die Wälzchen und Stiftchen im Orgelkasten hüpfen und drehen sah, – ich verfluchte das Concert, den Kasten, die Melodie und – ach, wir armen schreienden Musikanten, das Stöhnen auf unsrer Folter, wäre es nur da, damit es durch die Wolkenritzen dringend und weiter, weiter klingend, wie ein melodischer Hauch in himmlischen Ohren stirbt?

Georg Büchner an seine Braut, um den 10. März 1834

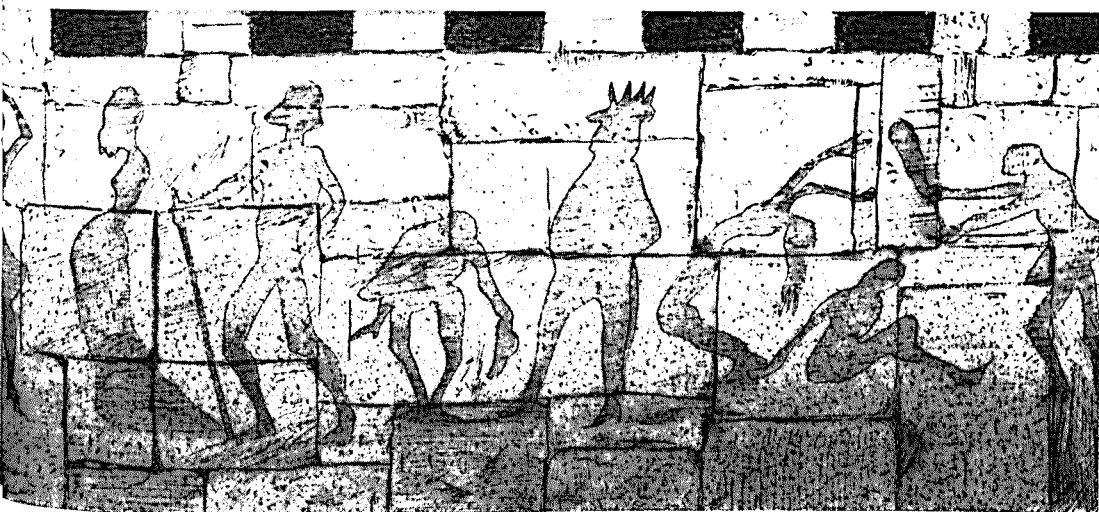
Rosetta Meine Füße gingen lieber aus der Zeit. (Sie tanzt und singt.)

O meine müden Füße ihr müßt tanzen
In bunten Schuhen,
Und möchtet lieber tief, tief
Im Boden ruhen.

O meine heißen Wangen, ihr müßt glühen
Im wilden Kosen,
Und möchtet lieber blühen
Zwei weiße Rosen.

O meine armen Augen, ihr müßt blitzen
Im Strahl der Kerzen,
Und lieber schließt ihr aus im Dunkeln
Von euren Schmerzen.

Georg Büchner, »*Leonce und Lena*«, 1836



Alfred Kubin, »Schatten«

Urfade Operette und danach Nachtmahl in einem der vielen hundert Restaurants, wo seit sechs Wochen täglich die Nacht durchgetanzt (getrampelt) wird. Man sieht und hört gar nicht mehr, so gewöhnt man sich daran, daß diese *ganze* Stadt mit allen ihren Einwohnern vollständig in Faschingslärm und Masken und Konfetti *eingetaucht* ist. Dazu die Nachricht vom Berliner Reichstagsgebäude. Auf-dem-Vulkan-Tanzen!!!! Leb wohl, mein Goldchen, hab mich lieb!

Alban Berg an Helene Berg, 1. März 1933

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte,
sah so angeknabbert aus.

Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig.

Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell

fand man ein Nest von jungen Ratten.

Ein kleines Schwesterchen lag tot.

Die andern lebten von Leber und Niere,

tranken das kalte Blut und hatten

hier eine schöne Jugend verlebt.

und schön und schnell kam auch ihr Tod:

Man warf sie allesamt ins Wasser.

Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!

Gottfried Benn, »Schöne Jugend«, 1912

Wir sind in den Bereich des Alptraums gelangt; es kann nun nichts Natürliches mehr geben, alles ist Teil eines automatischen Mechanismus, eines zahnradartigen Ineinandergreifens von Bruchstücken der Wahrheit, das den erbarmenswürdigen Wozzeck zermalmt. Deshalb muß man hier besonderen Wert auf die Verzerrungen der Sprache legen, die von dem allmächtigen Rhythmus hervorgerufen werden, und die solchermaßen zustandegekommene Absurdität der Diktion aufs lebendigste anschaulich machen:

Ich glaub' / ich hab' / mich / geschnitten ...

Wie kommt's / denn zum / El.../...lenbogen?

Je plastischer man die rhythmische Struktur herausarbeitet, desto unmittelbarer wird das Publikum das mechanisch Alptraumhafte der Anschuldigungen begreifen, die Wozzeck auf seinen Mord verweisen, ihn zur Sühne treiben.

Pierre Boulez, »Wozzeck« – *Anlage und Interpretation*, 1975

Vierte Szene – Invention über einen Akkord (Sechsklang)

Orchesterepilog – Invention über eine Tonart

Waldweg am Teich – Mondnacht – Wozzeck, später Hauptmann, Doktor

Vater, ich komme! Ja, mein himmlischer Vater, du rufst mich, dein gnädiger Wille geschehe, Dank, herzlicher Dank, Preis und Ehre sey dir, Allerbarmer, daß du bei aller meiner großen Schuld dennoch liebeich auf mich blickst und mich würdigst, dein zu seyn, Dank sey dir, daß du nach so vielen ausgestandenen Leiden die Thränen trocknest, deren ich dir so manche weinte. Vater! ich befehle meinen Geist in deine Hände! dir leb ich, dir sterb ich, dein bin ich tod und lebendig. Amen! Herr hilf! Herr laß es wohl gelingen!

Woyzecks letzte Worte, Flugblatt im Besitz der Stadt Leipzig, 1824

Daß ein Mensch, dessen ganzes Leben fast eine Kette von Rohheiten und Übelthaten war, der erst in den letzten Jahren mit den Lehren des Christenthums recht bekannt gemacht wurde, der keine Gelegenheit gehabt hatte, das viele Böse, das er verübt, nur einigermaßen wieder gut zu machen, daß ein solcher Mensch nicht plötzlich in die Wohnungen des ewigen Friedens gelangt sein könne, wo vollendete Geister Gottes Antlitz schauen, sondern daß seine immer noch befleckte Seele erst durch Prüfungen und Läuterungen die verschiedenen Stufen der Vollkommenheit werde hinaufschreiten müssen: das dürfen wir wohl mit Gewißheit annehmen, wenn wir überhaupt an einen engen Zusammenhang des jetzigen Lebens mit dem zukünftigen glauben ...

Gustav Krüger in der Predigt am elften Sonntage nach Trinitatis, zwei Tage nach der Hinrichtung des Mörders Woyzeck, 1824

Psychische Leiden sind, so wie *physische* Krankheit des Körpers, Krankheit des Geistes, letztere kann, wenn sie einmal feste Wurzeln geschlagen hat, noch viel weniger gehoben werden, als erstere. Wen also eine solche *geistige* Krankheit zum Tode treibt, der ist eben so wenig ein Selbstmörder, er ist nur ein an *geistiger Krankheit* Gestorbener. Das geistige Leiden selbst vermag den Körper nicht *unmittelbar* zu tödten, es thut dieß also *mittelbar*; dieß ist der ganze Unterschied zwischen dem, welcher am hitzigen Fieber oder in einem Anfall von Wahnsinn stirbt.

Georg Büchner, »Über den Selbstmord – Eine Rezension«, aus der Gymnasialzeit

Lenz sagte, daß der Geist des Wassers über ihn gekommen sey, daß er dann etwas von seinem eigenthümlichen Seyn empfunden hätte. Er fuhr weiter fort: die einfachste, reinste Natur hinge am nächsten mit der elementarischen zusammen, je feiner der Mensch geistig fühlt und lebt, um so abgestumpfter würde dieser elementarische Sinn; er halte ihn nicht für einen hohen Zustand, er sey nicht selbstständig genug, aber er meine, es müsse ein unendliches Wonnegefühl seyn, so von dem eigenthümlichen Leben jeder Form berührt zu werden; für Gesteine, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben; so traumartig jedes Wesen in der Natur in sich aufzunehmen, wie die Blumen mit dem Zu- und Abnehmen des Mondes die Luft.

Georg Büchner, »Lenz«, 1835

Die Haare wurden von seiner Witwe nach seinem Hinscheiden abgeschnitten. Das Kuvert, in dem Helene Berg sie aufgehoben hatte, zeigt die Spuren ihrer Tränen.

Alban Berg 1885–1935, Ausstellung der Alban Berg-Stiftung, 1985

1

Immer noch rasiert WOYZECK seinen Hauptmann, ißt die verordneten Erbsen, quält mit der Dumpfheit seiner Liebe seine Marie, staatsgeworden seine Bevölkerung, umstellt von Gespenstern: Der Jäger Runge ist sein blutiger Bruder, proletarisches Werkzeug der Mörder von Rosa Luxemburg; sein Gefängnis heißt Stalingrad, wo die Ermordete ihm in der Maske der Kriemhild entgegentritt; ihr Denkmal steht auf dem Mamaihügel, ihr deutsches Monument, die Mauer, in Berlin, der Panzerzug der Revolution, zu Politik geronnen. DEN MUND AN DIE SCHULTER DES SCHUTZMANNES GEDRÜCKT, DER LEICHTFÜßIG IHN DAVONFÜHRT, hat Kafka ihn von der Bühne verschwinden sehn, nach dem Brudermord MIT MÜHE DIE LETZTE ÜBELKEIT VERBEISSEND. Oder als den Patienten, dem der Arzt ins Bett gelegt wird, mit der Wunde offen wie ein Bergwerk, aus der die Würmer züngeln. Goyas Riese war seine erste Erscheinung, der auf den Bergen sitzend die Stunden der Herrschaft zählt, Vater der Guerilla.

Auf einem Wandbild in einer Klosterzelle in Parma habe ich seine abgebrochenen Füße gesehen, riesig in einer arkadischen Landschaft. Irgendwo schwingt vielleicht auf den Händen sein Körper sich weiter, von Lachen geschüttelt vielleicht, in eine unbekannte Zukunft, die vielleicht seine Kreuzung mit der Maschine ist, gegen die Schwerkraft getrieben im Rausch der Raketen. Noch geht er in Afrika seinen Kreuzweg in die Geschichte, die Zeit arbeitet nicht mehr für ihn, auch sein Hunger ist vielleicht kein revolutionäres Element mehr, seit er mit Bomben gestillt werden kann, während die Tambourmajore der Welt den Planeten verwüsten, Schlachtfeld des Tourismus, Piste für den Ernstfall, kein Blick für das Feuer, das der Armierungssoldat Franz Johann Christoph Woyzeck beim Steckenschneiden für den Spießbrutenlauf um den Himmel bei Darmstadt fahren sah. Ulrike Meinhof, Tochter Preußens und spätgeborene Braut eines andern Findlings der deutschen Literatur, der sich am

Wannsee begraben hat, Protagonistin im letzten Drama der bürgerlichen Welt, der bewaffneten WIEDERKEHR DES JUNGEN GENOSSEN AUS DER KALKGRUBE, ist seine Schwester mit dem blutigen Halsband der Marie.

2

Ein vielmals vom Theater geschundener Text, der einem Dreiundzwanzigjährigen passiert ist, dem die Parzen bei der Geburt die Augenlider weggeschnitten haben, vom Fieber zersprengt bis in die Orthografie, eine Struktur wie sie beim Bleigießen entstehen mag, wenn die Hand mit dem Löffel vor dem Blick in die Zukunft zittert, blockiert als schlafloser Engel den Eingang zum Paradies, in dem die Unschuld des Stückeschreibens zu Hause war. Wie harmlos der Pillenknick der neueren Dramatik, Becketts WARTEN AUF GODOT, vor diesem schnellen Gewitter, das mit der Geschwindigkeit einer anderen Zeit kommt, Lenz im Gepäck, den erloschenen Blitz aus Livland, Zeit Georg Heyms im utopielosen Raum unter dem Eis der Havel, Konrad Bayers im ausgeweideten Schädel des Vitus Bering, Rolf Dieter Brinckmanns im Rechtsverkehr vor SHAKESPEARES PUB, wie schamlos die Lüge vom POST-HISTOIRE vor der barbarischen Wirklichkeit unserer Vorgeschichte.

3

DIE WUNDE HEINE beginnt zu vernarben, schief; WOYZECK ist die offene Wunde. WOYZECK lebt, wo der Hund begraben liegt, der Hund heißt Woyzeck. Auf seine Auferstehung warten wir mit Furcht und/oder Hoffnung, daß der Hund als Wolf wiederkehrt. Der Wolf kommt aus dem Süden. Wenn die Sonne im Zenit steht, ist er eins mit unserm Schatten, beginnt, in der Stunde der Weißglut, Geschichte. Nicht eh Geschichte passiert ist, lohnt der gemeinsame Untergang im Frost der Entropie, oder, politisch verkürzt, im Atomblitz, der das Ende der Utopien und der Beginn einer Wirklichkeit jenseits des Menschen sein wird.

Heiner Müller, »Die Wunde Woyzeck« – Für Nelson Mandela, 1985

Ineins mit der erotischen Verfallenheit und der todessüchtigen Passivität geht die Selbstauflösung von Musik bei Berg. Seine Musik folgt einer Logik des Zerfalls; ihr tiefstes Herz heißt Tod. Diesen Zerfall drückt sie nicht nur figurativ oder imitierend, nicht nur allegorisch oder symbolisch aus. Wagner hat das Komponieren die Kunst des Übergangs genannt und meinte damit, daß anders, als in der Wiener Klassik, der musikalische Fortgang – und folglich die Form! – nicht durch Kontraste, sondern durch unendliche Vermittlung entstehen müsse. In seiner eigenen musikdramatischen Praxis hat Wagner sich diesem Ideal eher zögernd genähert, im Gegenteil, es in den emphatischen, verklärenden Schlüssen seiner Opern sogar durchkreuzt. Absolute Musik wird die Oper erst bei Berg. Erst Berg versenkt Musik so rückhaltlos in den Text, daß sie nicht als epischer oder lyrischer Kommentar sich von diesem löst, sondern zur unmittelbaren Realisation des Dramas wird.

Uwe Schweikert, »Werden im Vergehen – Alban Bergs Ton«, 1985



Arnold Schönberg, »Der rote Blick«

Fünfte Szene – Invention über eine Achtelbewegung

Straße vor Mariens Tür – Sonnenschein – Mariens Kind, Kinder

Gerichtsdienere. Barbier. Arzt. Richter

Pol Ein guter Mord, ein ächter Mord, ein schöner Mord, so schön als man ihn nur verlangen tun kann; wir haben schon lange so keinen gehabt.

Barbier (Dogmatischer Atheist, Lang, hager, feig, gutmütig, Wissenschaftl.)

Georg Büchner, »Woyzeck«, *Paralipomena*, 1836/37
(von Alban Berg nicht vertont)

Ihr wühlt ein langes Leben die Erde auf, dann wühlt ihr euren Tyrannen ein Grab. Ihr bautet die Zwingburgen, dann stürzt ihr sie, und bauet der Freiheit Haus. Dann könnt ihr eure Kinder frei taufen mit dem Wasser des Lebens. Und bis der Herr euch ruft durch seine Boten und Zeichen, wachet und rüstet euch im Geiste und betet ihr selbst und lehrt eure Kinder beten: »Herr, zerbrich den Stecken unserer Treiber und laß dein Reich zu uns kommen, das Reich der Gerechtigkeit. Amen.«

Georg Büchner, »Hessischer Landbote«, 1834

Auch die letzte Szene dieses Aktes (...), mit ihrer vom ersten bis zum letzten Takt durchgehenden Achtelbewegung (ich konnte sie daher, der alten Formenlehre entsprechend, mit Recht als ein »perpetuum mobile« bezeichnen) – auch diese Schlußszene der Oper folgt damit einer Gesetzmäßigkeit, ja einer jener Regelmäßigkeiten, deren Regel ich mich allerdings in so vielen Fällen erst »stellen mußte, um sie dann zu befolgen!« Der Schlußszene (...) geht ein etwas längeres Orchesterstück voraus. Es ist vom dramatischen Standpunkt aus als der dem Selbstmord Wozzecks folgende »Epilog« aufzufassen, als ein aus dem handlungsmäßigen Geschehen des Theaters heraustretendes Bekenntnis des Autors, ja als ein Appell an das gleichsam die Menschheit repräsentierende Publikum. Vom musikalischen Standpunkt aus stellt dieses letzte Orchesterzwischenpiel eine thematische Durchführung aller wichtigen, in Beziehungen zu Wozzeck getretenen musikalischen Gestalten dar. Seine Form ist dreiteilig, das seine Einheit bildende Prinzip – ausnahmsweise die Tonalität.

Alban Berg im *Wozzeck*-Vortrag, 1929

Zu den Klassikern im Bücherschrank gehört er nicht, und nicht jeder Abiturient kennt seinen Namen. Beide Fakten haben gewiß etwas Beruhigendes, aber wie ist es zu ihnen gekommen? Wie hat Büchner erreicht, was Goethe und Schiller versagt geblieben ist? Obwohl doch nie ein Zweifel an Büchners poetischer Kraft bestand, hat seine Produktion offenbar ein Unbehagen hervorgerufen, eine Abwehrreaktion, und als geringstes eine liebevolle Ratlosigkeit, zu seinen Lebzeiten wie in seinem Nachruhm. Die Ratlosigkeit beginnt schon bei seinem unbezweifelbaren Geburtsjahr, bei der Frage, ob er in seiner Zeit nicht fehl am Platze sei und sechzig Jahre zu spät geboren. Ein hübscher Komödienstoff, aber ich würde doch sagen, daß Heine und Nestroy ausreichend für Büchners Zeitgenossenschaft bürgen. Ratlosigkeit auch in der Vermutung, wie die endgültige verlorengegangene Fassung des *Woyzeck* geschlossen haben könnte. Ich zitiere: »Wir wissen aus der biographischen Überlieferung nur, daß der Dichter selber bei jener nihilistischen Stimmung nicht verblieben ist, so daß der vollendete *Woyzeck*, der ja erst in Büchners letzter Lebenszeit abgeschlossen wurde, vielleicht doch versöhnlicher ausgefallen ist.«

Günter Eich in der Dankesrede anlässlich
der Verleihung des Georg Büchner-Preises, 1959

Oder nehmen wir die Schlußszene der Oper, die »Invention über eine gleichmäßige Achtelbewegung«. Hier muß der regelmäßige Fluß der Achtel das Werk in einer Art Indifferenz beschließen, die nur beim Bekanntwerden des Mordes an Marie leicht aufgestört wird; es ist eine Indifferenz der (so treffend als gleichmütig fortlaufend charakterisierbaren) Bewegung, die aufs vollkommenste die Gleichgültigkeit der Kinder gegenüber dem Tod von Erwachsenen widerspiegelt und gleicherweise die banale Tatsache vermittelt, daß »das Leben weitergeht«: das sich immer gleichbleibende Leben, das frei ist von jeder Betroffenheit und nur eines zeitweiligen, vorübergehenden, dahinschwindenden Mitleids fähig. Das Publikum muß also klar erkennen, daß die Oper nicht eigentlich zu einem Ende kommt, sondern in der Schwebe eines unsicheren Gleichgewichtes schließt: ein ähnliches Drama kann sich ereignen, an jedem Ort, zu jeder Zeit ...

Pierre Boulez, »*Wozzeck*« – *Anlage und Interpretation*, 1975

So vollkommen ist das Gebilde, daß es vom Hörer nichts anderes verlangt als die angespannte Bereitschaft zu empfangen, was es verschwenderisch schenkt. Es soll nicht zurückschrecken vor einer Liebe, die ohne Rückhalt dort die Menschen sucht, wo sie am bedürftigsten sind.

Theodor W. Adorno, *Zur Charakteristik des »Wozzeck«*, 1958/68



Alban Berg mit Mitwirkenden einer »Wozzeck«-Aufführung, Oldenburg 1929



Arnold Schönberg:
Bildnis von Alban Berg

»Manchmal hat man so 'nen Charakter, so 'ne Struktur«

Aspekte der »Wozzeck«-Musik

Dietmar Holland

Als Alban Berg beschloß, Georg Büchners Szenenfolge als Stoff für eine abendfüllende Oper zu wählen, riet ihm sein einstiger Lehrer Arnold Schönberg von dem Projekt mit den Worten ab, eine Oper solle sich lieber mit Engeln als mit Offiziersdienern beschäftigen. Doch Berg traute sich zu, die zur idealisierenden Überschreitung der Realität neigende Form der Oper zum Medium der armen, leidenden Menschen zu machen, die an dem unberechenbaren Räderwerk einer zynischen Gesellschaft zerbrechen müssen. Was Schönberg an dem Vorhaben, ein Eifersuchtsdrama im Lichte der sozialen Wirklichkeit zu komponieren, gestört haben mochte, waren die – seiner Meinung nach – musikfremden Alltagssituationen und wohl auch die Ebene der gesellschaftskritisch motivierten Satire, die Berg in seiner Lesart der Szenenfolge Büchners noch »eher betonte als milderte« (Rudolf Stephan). Gerade durch sie fühlte sich Berg musikalisch herausgefordert, Töne zu finden für die Erniedrigten und Beleidigten in einer inhumanen Gesellschaft. Ihm gelang damit der operngeschichtlich entscheidende Schritt zu einem Werk, »selbst konzipiert, wie Wozzecks Gesichte auf dem Feld« (Theodor W. Adorno), in dem der Abgrund, der sich in Carl Maria von Webers *Freischütz*-Welt zum ersten Mal geöffnet hatte (»Lebt denn kein Gott?«), mit allen Konsequenzen fühlbar wurde. Dazu bedurfte es freilich eines unerhörten Mutes zu einer musiksprachlichen Vielfalt, wie sie ein komponierender Zeitgenosse von Büchner noch nicht zur Verfügung gehabt hätte. Und der Stoff verlangte vom Komponisten auch die Fähigkeit, die eher lockere Szenenfolge der Textvorlage in einen stringenten musikdramatischen Zusammenhang zu überführen, um den intendierten Kunstcharakter eines in sich geschlossenen und dennoch mannigfaltig durchgestalteten musikalischen Bühnenwerkes – auch auf die Gefahr hin, damit gegen die Absichten des Dichters zu verstoßen – durchsetzen zu können.

Die literarischen und dramaturgischen Maßnahmen, die Berg zu diesem Zweck ergriff, bewegen sich sowohl auf der Ebene bühnenpraktischer Erwägungen (Regieanweisungen) als auch im Bereich ästhetischer Entscheidungen, vor allem im Bezug auf die Gestaltung der beiden Hauptpartien Wozzeck und Marie. Erst in Bergs Redaktion wird Marie zu dem großen Charakter, der sie tauglich macht zur Opernfigur. Die enge Beziehung Maries zu Wozzeck rückt in den Mittelpunkt der Opernhandlung. Erst durch Bergs gezielte Eingriffe in den Text erscheint Wozzecks Mordtat als Konsequenz aus seinen Deformationen durch die Gesellschaft (bei Büchner geht es in

erster Linie um den objektiven Tatbestand, um eine Art Fallstudie über die Zurechnungsfähigkeit des Mörders; der Akzent liegt auf der Planung der Mordtat). Wozzecks Untergang indessen – von Berg in seinem *Wozzeck*-Vortrag von 1929 merkwürdigerweise als »Selbstmord« bezeichnet – ist in den überlieferten Szenen Büchners nicht vorgesehen; geht, wie so manche Details (Reue der Marie, Wozzecks apokalyptische Vision und zahlreiche Selbstreflexionen), auf die Erstausgabe von Karl Emil Franzos (1879) zurück, der das vermeintliche »Fragment« verbessern (und entschärfen) zu müssen glaubte. Die Glaubwürdigkeit der Handlung wird jedoch erst durch die Musik Bergs, dessen Libretto gleichwohl auf Franzos fußte, im Sinne Büchners wiederhergestellt: Der angebliche »Selbstmord« des Titelhelden erscheint in der Musik der Teichszene des dritten Aktes als »Fiktionalität eines halluzinierten Todes« (Peter Petersen), als ein (konsequentes) Ende im Wahnsinn; es ist das letzte Stadium eines allmählichen paranoiden Verfalls und ein unwirkliches Aufgehen in den Abgründen der von Wozzeck als Rätsel empfundenen Natur. Mit dieser Szene in der Szene nähert sich Berg aber auch den Gesetzen opernspezifischer Ästhetik: dem Topos des nächtlichen Spuks, »wobei die Nacht der Szene der Finsternis des Wahnsinns korrespondiert« (Petersen). Zugleich hat er damit einen durchaus überzeugenden Schluß der Handlung gefunden, der sowohl die offene Frage der Szenenfolge Büchners beantwortet als auch den eigenmächtigen Eingriff Franzos' korrigiert.

Die Verwandlung des offenen Dramas in die geschlossene Welt einer Oper (mit drei Akten zu je fünf Szenen in der traditionellen Dramaturgie von Exposition, Peripetie und Katastrophe) scheint zwar die Modernität der originalen Szenenfolge zu unterschlagen, geschah aber unter dem neuartigen Blickwinkel, die musikalische Idee der Reprise und die dramaturgische Idee der Kreisform dem linearen, durch gezielte Streichungen von Szenen und Textpassagen äußerst stringenten Handlungsablauf zu überlagern: Alle drei Akte schließen, wenn auch in unterschiedlichen klanglichen Erscheinungsformen, mit dem gleichen Akkord, und der Gesamtaufbau der Oper ist weder offen noch geschlossen, sondern der Idee des gewissermaßen ausgeweglosen Kreisens unterstellt, da die letzten Takte der epilogartigen Schlußszene (aus dem Blickwinkel des ahnungslosen Kindes) direkt in den Anfang der Oper übergehen könnten. So gab Berg eine überaus originelle Antwort auf die dramaturgischen Fragen der fragmentarischen Überlieferung des Büchnerschen Schauspiels in Form einer eigenständigen Bühnenfassung, die nichts weniger ist als eine Interpretation.

»Ich bin Vielem auf der Spur«

So unschätzbar Bergs Erläuterungen zur *Wozzeck*-Musik in seinem Vortrag von 1929 für uns immer noch sein mögen, so lückenhaft erscheinen sie bei genauerer Betrachtung der Grundlagen und Erscheinungsformen dieser Musik, einer Musiksprache immerhin, die sich durch prinzipiellen Pluralismus auszeichnet, ohne eklektisch zu sein. Über aller Vielfalt waltet stets Bergs strenger Formsinn, der es versteht, noch die entlegensten Tonfälle oder Satzarten miteinander zu verbinden; nicht umsonst

nannte ihn Adorno den Meister des »kleinsten Übergangs«, einen Komponisten also, dessen Sprache die universale Vermittlung ist. Und gerade der *Wozzeck*-Stoff verlangte auf der anderen Seite eine musiksprachliche Vielfalt, ja Wendigkeit, wie sie traditionelle Opernmusik nicht zur Verfügung hatte. Als Berg den *Wozzeck* komponierte (1917–1922), hatte sein ehemaliger Lehrer Schönberg längst den Rubikon der Tonalität überschritten und war in die völlig neuen Klangwelten der sogenannten »Atonalität« vorgedrungen, ohne sie gleich auf den Bereich der großen Form anzuwenden. Das mag vielleicht ein weiterer Grund für Schönbergs Ablehnung des *Wozzeck*-Stoffes gewesen sein: Die musikalische Sprache schien noch nicht so weit fortgeschritten zu sein, um einen solch komplizierten Stoff formal und inhaltlich bewältigen zu können. Schönberg selbst war mit zwei ausdrücklich experimentell komponierten Einaktern – dem Mono-(Psycho-)dram *Erwartung* und der Pantomime *Die glückliche Hand* – den Weg zum »atonalen« Bühnenwerk vorausgegangen und übte damit natürlich auch großen Einfluß auf Bergs musikalische Entwicklung aus, wie die *Wozzeck*-Musik allenthalben zeigt, doch war er damit dem architektonischen Problem einer abendfüllenden Oper gleichzeitig ausgewichen. Berg sah sich also bei der Wahl der Szenenfolge Büchners vor die Aufgabe gestellt, inhaltlich weiträumig und formal äußerst konzis zu komponieren, um der Gefahr einer bloßen Aneinanderreihung von musikalischen Charakterstücken entgehen zu können. Die prinzipielle stilistische Offenheit seiner Musiksprache – die kurz zuvor komponierten *Drei Orchesterstücke op. 6* (1914) zeigen das in aller Deutlichkeit – bot ihm dafür die nötigen Voraussetzungen: Ähnlich wie in der ihm wesensverwandten Musik Gustav Mahlers, die er in gewisser Hinsicht für den Bereich der erweiterten Tonalität und der »Atonalität« fruchtbar machte, war es der Mut zum Wechsel der Stilhöhe, der es ihm überhaupt ermöglichte, die vorgegebenen Alltagssituationen adäquat in Musik zu setzen, mehr noch: die vom Dichter offen gelassenen Zwischenschichten des Ausdrucks ausfindig und hörbar zu machen. Freilich war auch für Berg bei der Wahl der Opernformen deren »hoher Stil« verbindlich, doch nicht mehr der traditionelle: »Ein ungetrübter hoher Stil hätte nicht die Berg vorschwebende und von der Dichtung zwingend vorgeschriebene Vielgestaltigkeit der musikalischen Ausdrucksmittel verfügbar gemacht« (R. Stephan).

Der »niedere« Stoff nötigte ihn, auch und gerade die musikalischen Elemente der Volks- und Umgangsmusik ebenso einzubeziehen wie den Bereich des »gemischten« Stils, der sich durch ein tolerantes Verhältnis zwischen nicht mehr tonaler und rein tonaler Schreibweise auszeichnet. Die Ebene der Tonalität ist in der *Wozzeck*-Musik jedoch alles andere als eindeutig: Sie ist ein Materialbereich unter anderen, und sie gilt sehr verschiedenen Ausdrucksformen, die von dem (trügerischen) Gefühl menschlicher Zufluchtsorte (»Wir müssen heim«) über die Banalität der ökonomischen Verhältnisse (C-dur-Akkord bei der Erwähnung des Geldes in der ersten Szene des zweiten Aktes) bis zur Verkehrung in aufgesetzte Nostalgie reicht (f-moll-Variation in der Bibelszene der Marie, dem einzigen retardierenden Moment der Oper).

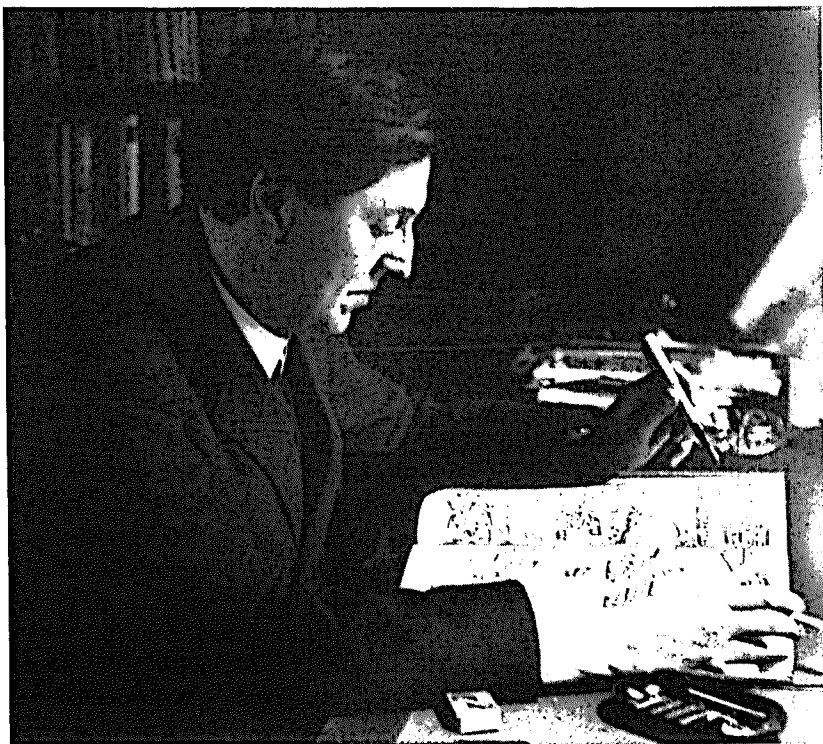
Vollends als *Zitat* erscheint dann das d-moll jenes Orchesterepilogs vor der Schlußszene der Oper, der nicht nur den Legendenton der f-moll-Variation der Marie aufgreift, sondern ihn auch bis in den symphonischen Anspruch hinein fortsetzt, und zwar sowohl kompositionstechnisch durch Vermittlung der Stilebenen und Materialbereiche als auch in der Ausdruckshaltung des »hohen Stils« eines Mahlerschen Adagio-Typus. Was in der Bibelszene der Marie noch als unmittelbarer Kontrast hart aufeinanderstieß, die tonal gefärbte Lektüre der Bibel und die atonalen, subjektiven Ausbrüche, das erscheint in dem Orchesterepilog vor der Schlußszene als Vermittlung auskomponiert: »Dieses d-moll (...) erfährt allerdings eine derart, man kann sagen, grenzenlose Erweiterung, daß es möglich war, sie bis zu ihrer letzten tonalen Konsequenz zu führen« (Berg, *Wozzeck*-Vortrag). In den tonalen ersten Teil klingt, »wie aus der Ferne« (auch dies eine Anspielung auf die Musik Mahlers), das Lied des Andres aus der zweiten Szene des ersten Aktes hinein, dann folgt, als Überleitung zum atonalen Mittelteil (ohne Vorzeichen), das allmählich entstehende Hetzmotiv Wozzecks aus der dritten Szene des ersten Aktes, während der Mittelteil selber der (durch die Verwendung der atonalen Schreibweise deutlich abgesetzten) Realität gilt, der sich Wozzeck ausgesetzt sah und an der er zerbrechen mußte: Es ertönen die Motive des Doktors – seine Funktion als Arzt aus der zweiten Szene des zweiten Aktes und als Gelehrter aus der vierten Szene des ersten Aktes –, des Hauptmanns, des Tambourmajors und schließlich jener erste Ausbruch des Titelhelden »Wir arme Leut!« aus der Anfangsszene der Oper, der eines der Grundmotive (neben dem Klagelaut der Marie) des Werkes darstellt. Hier nun bildet er mit seiner Schichtung der chromatischen Totale (von Berg in den Skizzen als der »sich aufrichtende« Wozzeck bezeichnet) den Gegenpol zu dem tonalen Rahmen, in den der Mittelteil gestellt ist: Drei in Halbtonrückung voneinander entfernte, verminderte Septakkorde werden so übereinandergeblendet, daß sie gleichsam als »Dominante« zu dem reprisenartigen Einsatz des d-moll-Abschnittes wirken. Deutlicher hätte Berg das Verhältnis von Atonalität und Tonalität nicht auskomponieren können.

Auch auf das Verfahren der Verknüpfung von verschiedenen Tonfällen, ja Stilbereichen hat Berg in seinem Vortrag ausdrücklich aufmerksam gemacht. Bereits die bei Büchner eingestreuten Volkslieder und vollends die große Szene im Wirtshausgarten, in der Wozzeck die öffentliche Untreue der Marie als chaotische Collage erlebt, verlangten von Bergs Musiksprache, zumal unter den erschwerten Bedingungen atonaler Schreibweise, die ja nicht von vornherein auf bewährte Formeln der Umgangsmusik zurückgreifen kann, eine ganz neuartige Technik der musikalischen Vermittlung. Die Lösung dieser kompositorischen Aufgabe fand Berg in dem Doppelcharakter des Dissonanzengebrauchs: Auf der Grundlage der »emanzipierten Dissonanz«, die mit dem Phänomen der »ausgehörten«, zwingend wirkenden Einzelklänge jenseits des Terzenaufbaus operiert, führt Berg, neben den tonalen Relikten, die harmonische Zwischenschicht der »Polytonalität« ein, die sich, im Gegensatz zur reinen »Atonalität«, einer primitiveren Art der Zusammenklänge bedient, wie sie bereits Mahler am

dissonanten Kontrapunkt des Jahrmarkts wahrgenommen hat. Diese klangliche Grunderfahrung setzt nun Berg in kompositorische, kunstvolle und dabei einfach wirkende Struktur um: Es entsteht das Ineinanderklingen verschiedener Materialbereiche, die für sich gesehen unverfremdet sind, im Kontext harte Reibungen – etwa die »falschen« Bässe in der herannahenden Militärmusik des ersten Aktes – ergeben oder durch rhythmisch-metrische Prozesse gegeneinander verschoben werden, so besonders in dem auskomponierten Chaos der Walzer-Reprise nach dem Fallen des Vorhangs über der Szene im Wirtshausgarten. Es handelt sich hier um eine Art symphonischer Durchführung aus dem Blickwinkel des paranoiden Wozzeck, deren auskomponiertes Chaos sich nicht nur auf rhythmisch-metrische und klangliche Verzerungen bezieht, sondern gleichermaßen auf eine planvolle Desintegration der musikalischen Form: Musik als Spuk, der denn auch schroff abbricht.

Theodor W. Adorno sprach einmal von der »Spannung zwischen dem andrängend Unbewußten und einem fast optisch architektonischen Sinn für geschlossene Flächen« als der Lebenswelt der Musiksprache Bergs, nicht nur in der *Wozzeck*-Musik. Aber gerade hier wird diese Grundspannung konkret greifbar, weil sie ganz in den Dienst des dramatischen Augenblicks tritt. Die Vielfalt des musikalischen Materials erweist sich als Mittel, Zusammenhänge herzustellen, die dramatisch motiviert und zugleich musikalisch sinnvoll sind. An der zentralen Stelle der Mordszene des dritten Aktes, bei der Wozzeck seiner Marie das Messer in den Hals stößt, komponierte Berg die Situation unter dem doppelten Blickwinkel der äußeren und inneren Handlung in einer Weise aus, die weit über das von Wagner entwickelte Verfahren der leitmotivischen Verknüpfung hinausgeht. Zwar erklingen in dem Moment des Zustechens im Orchester alle wesentlichen Motive, die mit dem Leben der Marie aufs engste verknüpft sind, aber entscheidend ist der kompositorische Zugriff, mit dem das geschieht. Im Gegensatz zum zeitlupenartig gedehnten Psychogramm einer Schrecksekunde in Schönbergs *Erwartung* vollzieht sich der Lebensfilm der Marie im Augenblick des Todes als Zeitraffer. Zugleich stammt ihr Aufschrei (»Hilfe«) notenge-treu aus eben der *Erwartung* Schönbergs (Takt 190) und verweist dabei auf den musikgeschichtlichen Kontext, den ersten expressionistischen Schrei überhaupt, auf die berühmte Stelle der Kundry (»... lachte«) im zweiten Akt von Wagners *Parsifal*. Ein Vorbild für das filmähnliche Verfahren des Zeitraffers mochte Berg in Schönbergs Gegenstück zur *Erwartung* gefunden haben, in jener *Glücklichen Hand*, die auch im Hinblick auf die komplexe Klangtechnik zur direkten Vorgeschichte der harmonischen Seite der *Wozzeck*-Musik gehören dürfte.

Der Moment des Todes der Marie ist aber auch sozusagen »choreographisch« in seinen tatsächlichen Bewegungsabläufen auskonstruiert, worauf Peter Petersen in seiner Studie zur Semantik der *Wozzeck*-Musik ausdrücklich hingewiesen hat: »Die rhythmische Struktur des Taktes ist an der Aktion der handelnden Personen orientiert. Die Untergliederung der $\frac{3}{4}$ -Zeiteinheit« – gemeint ist der Takt 103 – »verweist auf eine zugleich naturalistische und stilisierende Gestaltungsweise. Indem der Mes-



Alban Berg, 1930

serstich« – in der Partitur mit einem entsprechenden Pfeil angegeben – »für das 10. Achtel gefordert wird, der die tödliche Verletzung anzeigende Kontrabaßakzent« – markiert durch die Vorschrift des virtuellen Zerspringens der scharf angezupften Saite – »aber erst auf dem 12. Achtel des Taktes eintritt« – also ganz am Ende –, »wird mit naturalistischer Akribie der Hergang, wie er sich in Wirklichkeit abspielen würde, widergespiegelt. Andererseits entspricht die totale Unterwerfung der Handlungsgestik unter die metrisch-rhythmische Ordnung der Musik« – Zeichen dafür ist der herzsschlagartige, gleichmäßig pochende Rhythmus der Pauken auf dem Todeston h (der ohnehin die gesamte Szene mehr oder weniger untergründig beherrscht) – »einer Stilisierung des Geschehens.« Berg bringt für diesen zentralen Augenblick sein dialektisches musikdramatisches Verfahren auf den Punkt.

»Linienkreise – Figuren – Wer das lesen könnte!«

Dennoch ist die *Wozzeck*-Partitur alles andere als ein aufgeschlagenes Regiebuch. Zwar hat der Komponist sogar das Aufgehen des Vorhangs in der musikalischen Struktur mitbedacht und kein Detail der Bewegungen auf der Bühne unbeachtet gelassen – auch das gehört zu der pragmatischen Ebene seiner musikalischen Lesart der Büchnerschen Vorlage –, doch hat er selbst in seinem *Wozzeck*-Vortrag zugeben müssen, daß der enge Zusammenhang zwischen musikalischer Absicht und dramatischer Funktion nicht so ohne weiteres auf der Hand liegt, sondern erst durch sorgfältige Lektüre des Partiturtexes sensibel entschlüsselt werden muß. Das gilt bereits für den ersten Takt der Oper, den charakteristischen Moment einer imaginären »Ouvertüre« (ähnlich dem ersten Takt der Straussischen *Salome*): »Der Wirbel hatte ursprünglich nur den Zweck, das Crescendo zwischen den beiden (ersten) Takten deutlicher zu markieren. Das war eine rein instrumentale, also musikalisch-klangliche Angelegenheit. Als ich die Stelle aber zum ersten Mal hörte, erfuhr ich zu meiner größten Überraschung, daß ich das militärische Milieu dieses Stückes nicht prägnanter und einfacher hätte andeuten können als mit diesem kleinen Trommelwirbel.« Das mag ein Modell dafür sein, wie Berg insgesamt verfuhr, zugleich ein wichtiger Hinweis auf die Sinnfälligkeit der beim Hören unmerklichen kompositorischen Arbeit, die sich erst dann als zwingend herausstellt, wenn man sie dramaturgisch wahrnimmt.

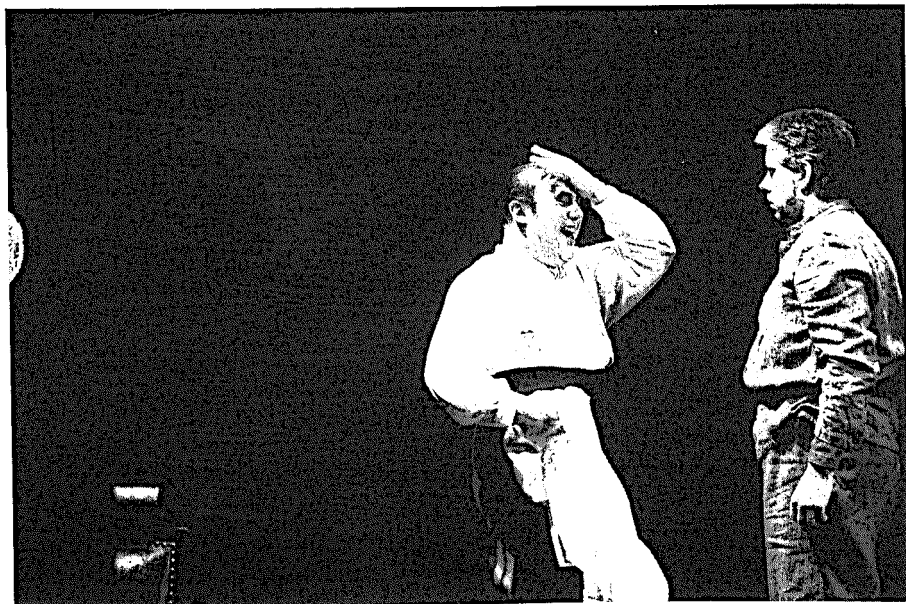
Dies gilt vor allem für die bereits zur Zeit der Uraufführung (1925) vieldiskutierten instrumentalen, ja teilweise sogar »historischen« Formmodelle in dieser Oper, deren Gebrauch (im Sinne der »Materialverwertung«) Berg – zumindest partiell – in mehreren Aufsätzen erläutert und begründet hat, ohne indessen die Problematik des Sachverhalts ganz auszuräumen. Bereits die Bemerkung im *Wozzeck*-Vortrag, die herangezogenen Formen für die einzelnen Szenen lägen »klar am Tag« (klarer jedenfalls als die Bereiche des musikalischen Materials und der detaillierten Kompositionstechnik), macht stutzig, aber mehr noch solche Erläuterungen, wie etwa die Rechtfertigung der in der Suite der Anfangsszene benutzten »alten« Formen als »histori-

sches Kolorit«, das sonst in »diesem wahrhaft zeitlosen Drama« keine Rolle spiele. Tatsächlich ist jedoch weder das »historische Kolorit« konkret greifbar, weil Berg natürlich keine musikalischen Stilkopien im Sinne des »Neoklassizismus« komponiert hat, noch kann von alten »Formen« die Rede sein, weil die – in der Partitur übrigens nicht genannten – Tanzformen (Pavane, Gigue, Gavotte) »gar keine Formen im Sinne der (neueren) Formenlehre, sondern nur solche im Sinne der (älteren) Melodielehre sind« (R. Stephan). Sie verweisen also nicht auf die Organisation der Form, auf kompositorische Prinzipien, etwa in der Art der materialorientierten »Inventionen« des dritten Aktes, sondern auf einen übergeordneten ästhetischen »Außenhalt«, wie er sich in akzidentiellen Genre-Tonfällen innerhalb anderer Szenen häufig finden läßt; man denke nur an die groteske Walzer-Intonation, in welcher der Doktor seine Funktion als Arzt dazu mißbraucht, dem hysterischen Hauptmann ein zynisches Krankheitsbild zu stellen (Straßenszene des Mittelaktes), oder an die eingeblendeten Rückgriffe auf den Ländler aus der Gartenszene in der Schlußszene des zweiten Aktes, jenes »Rondo marziale«, in dem sich die öffentliche Demütigung Wozzecks durch den Tambourmajor vollzieht.

Dennoch geschah die Wahl der Formen, oder besser gesagt: der höchst unterschiedlichen Formprinzipien und -organisationen keineswegs willkürlich oder gar beliebig, sondern sie erfolgte unter dem einsehbaren Gesichtspunkt einer neuartigen, musikalischen Lektüre des vorgegebenen Textes: Der Komponist las gewissermaßen den Dramentext mit den Augen musikalischer Formbildung und ermittelte daraus die konkreten Formprinzipien. Daß Berg dabei zunächst vom Text ausging, ist durch Notizen in seinem Handexemplar bezeugt; im Verlauf der weiteren Arbeit erfolgten jedoch Eingriffe in den Text, die durch musikalische Überlegungen notwendig wurden. Berg vollzog also die dialektische Vermittlung von (vorgegebenem) Text und (daraus ermittelter) musikalischer Formung als schöpferische Einheit. Das letzte Stadium war dann die konkrete kompositorische Arbeit, der Kompositionsprozeß im engeren Sinn. Dem (wenn auch windschiefen Diskurs der Anfangsszene mit seinen scheinbar wechselnden Gesprächsstoffen und dem zentralen Ausbruch Wozzecks (»Wir arme Leut!«) entnahm Berg also die Formidee einer suitenartigen Reihung kleiner, in sich abgeschlossener und durch wechselnde, obligate Klanggruppen voneinander abgehobener Charakterstücke, denen – und das ist entscheidend – eine bogenförmige Anlage übergeordnet wird, analog zur Rückkehr des »Gesprächs« zu seinem Ausgangspunkt. Die Konsistenz dieser Suite besteht aber nicht in der Verwendung des ohnehin ungreifbaren »historischen Kolorits«, sondern erst in der subkutanen motivischen Verzahnung der einzelnen Suitensätze. Wie sich daraus erst die eigentliche Formorganisation entwickelt, das teilt Berg in seinem *Wozzeck*-Vortrag nicht mit. Statt dessen weist er am Ende jenes Vortrags ausdrücklich, ja fast beschwörend auf die dramaturgische Evidenz solcher Verfahren hin, über deren Provenienz sich der Zuhörer/Zuschauer im lebendigen Vollzug der Bühnenaufführung keine Gedanken zu machen braucht.

Aber glaubt man, daß die Erfolgsziffern der neuen Tonwerke ohne Einfluß auf die Gestaltung dieser Verhältnisse bleiben werden? Daß sie noch vor zwanzig Jahren möglich gewesen wären? Eine Welt von Wohllaut ist versunken, und ein krähender Hahn bleibt auf dem Repertoire; der Geist liegt auf dem Schindanger, und jeder Dreckhaufen ist ein Kristallpalast. Hat man den Parallelismus bemerkt, mit dem jedesmal ein neuer Triumph der *Lustigen Witwe* und ein Erdbeben gemeldet werden? Wir halten bei der apokalyptischen 666 ... Die mißhandelte Urnatur grollt; sie empört sich dagegen, daß sie die Elektrizität zum Betrieb der Dummheit geliefert haben soll. Habt ihr die Unregelmäßigkeiten der Jahreszeiten wahrgenommen? Kein Frühling kommt mehr, seitdem die Saison mit solcher Schmach erfüllt ist! Unsere Kultur besteht aus drei Schubfächern, von denen zwei sich schließen, wenn eines offen ist: aus Arbeit, Unterhaltung und Belehrung. (...) Er versinkt im Heute und hat von einem Morgen nichts zu erwarten, weil es kein Morgen mehr gibt, und am wenigsten eines für die Werke des Geistes. Wer heute noch eine Welt hat, mit dem muß sie untergehen. Umso sicherer, je länger die äußere Welt Stand hält. Der wahre Weltuntergang ist die Vernichtung des Geistes, der andere hängt von dem gleichgiltigen Versuch ab, ob nach Vernichtung des Geistes noch eine Welt bestehen kann.

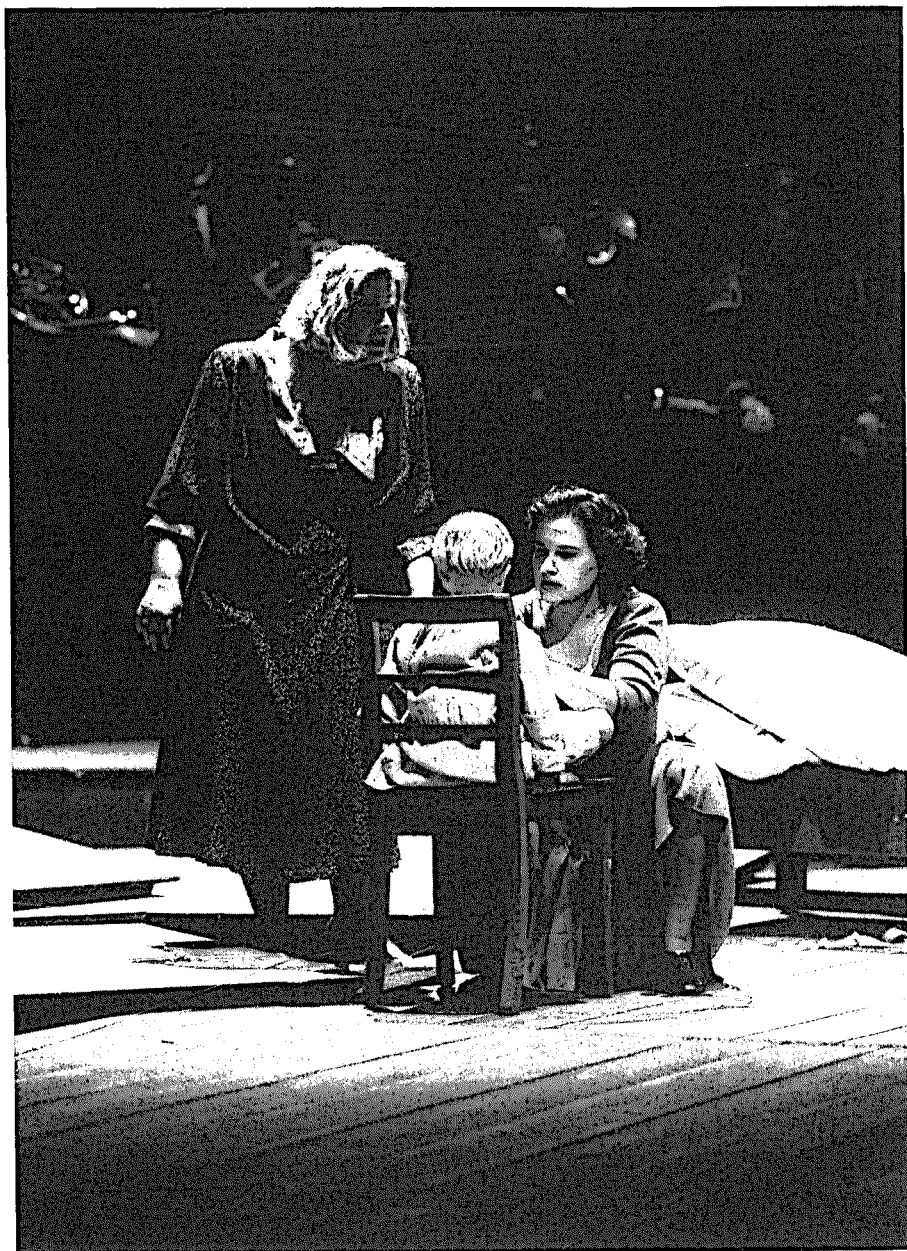
Karl Kraus, »*Apokalypse – Offener Brief an das Publikum*«, 1908



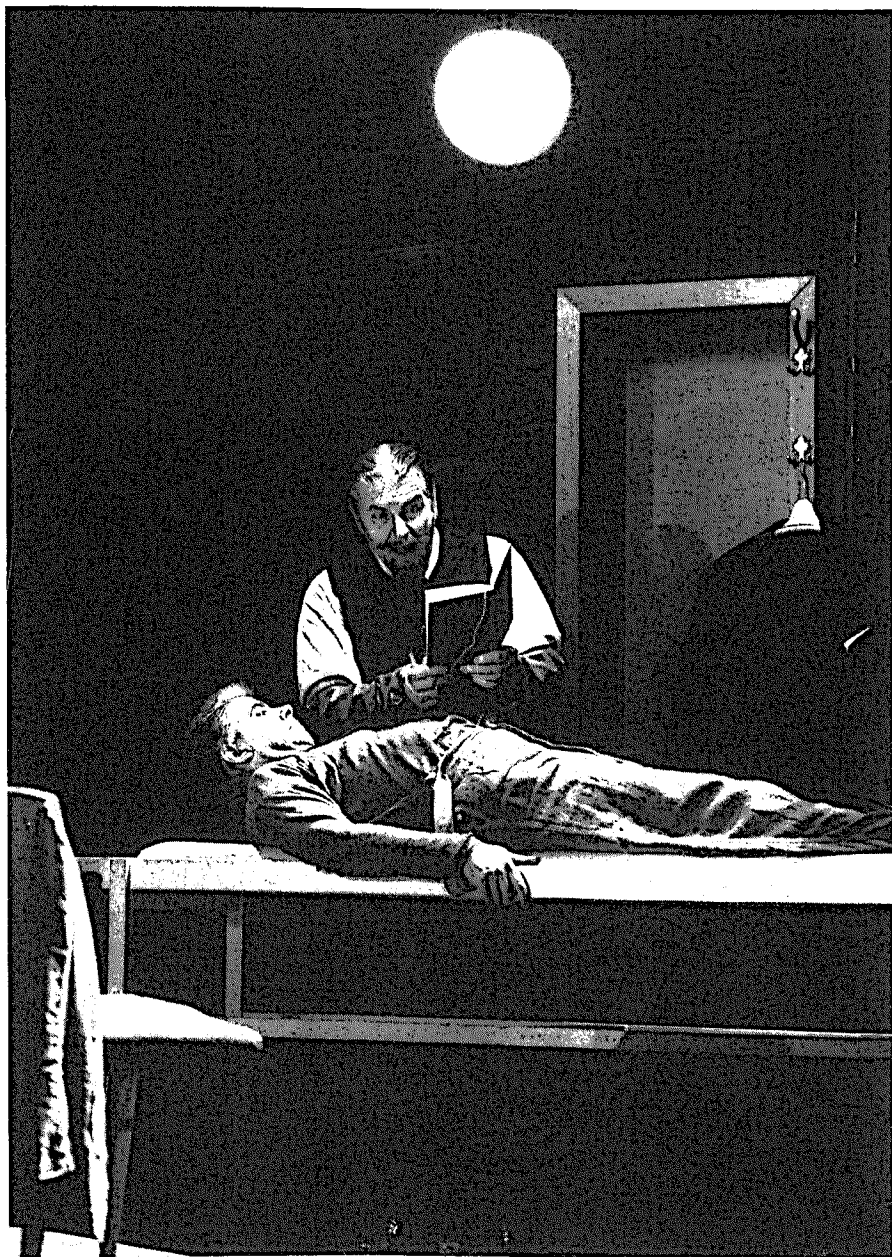
Dieter Bundschuh, John Bröcheler



Robert Wörle, John Bröcheler



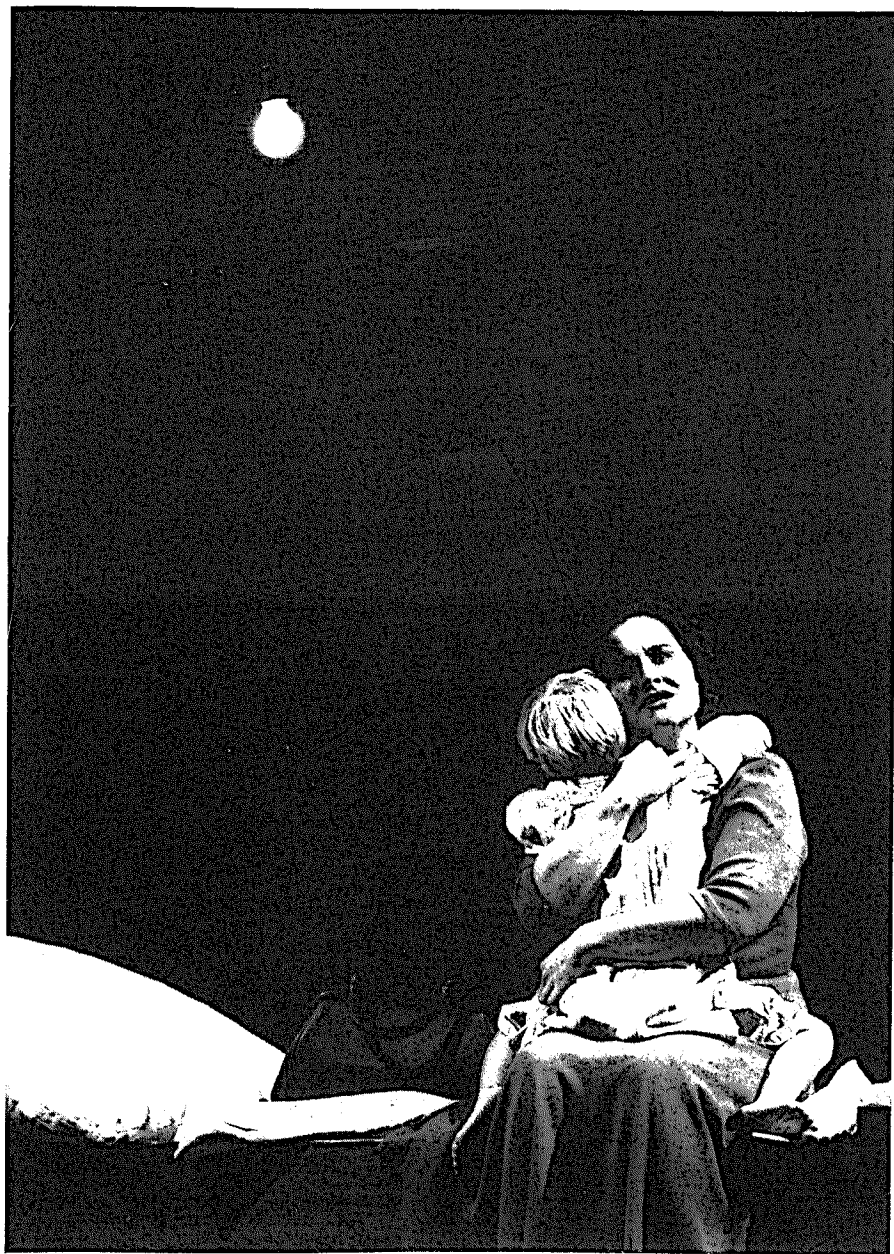
Mette Ejning, Valerian Geiger, Katarina Dalayman



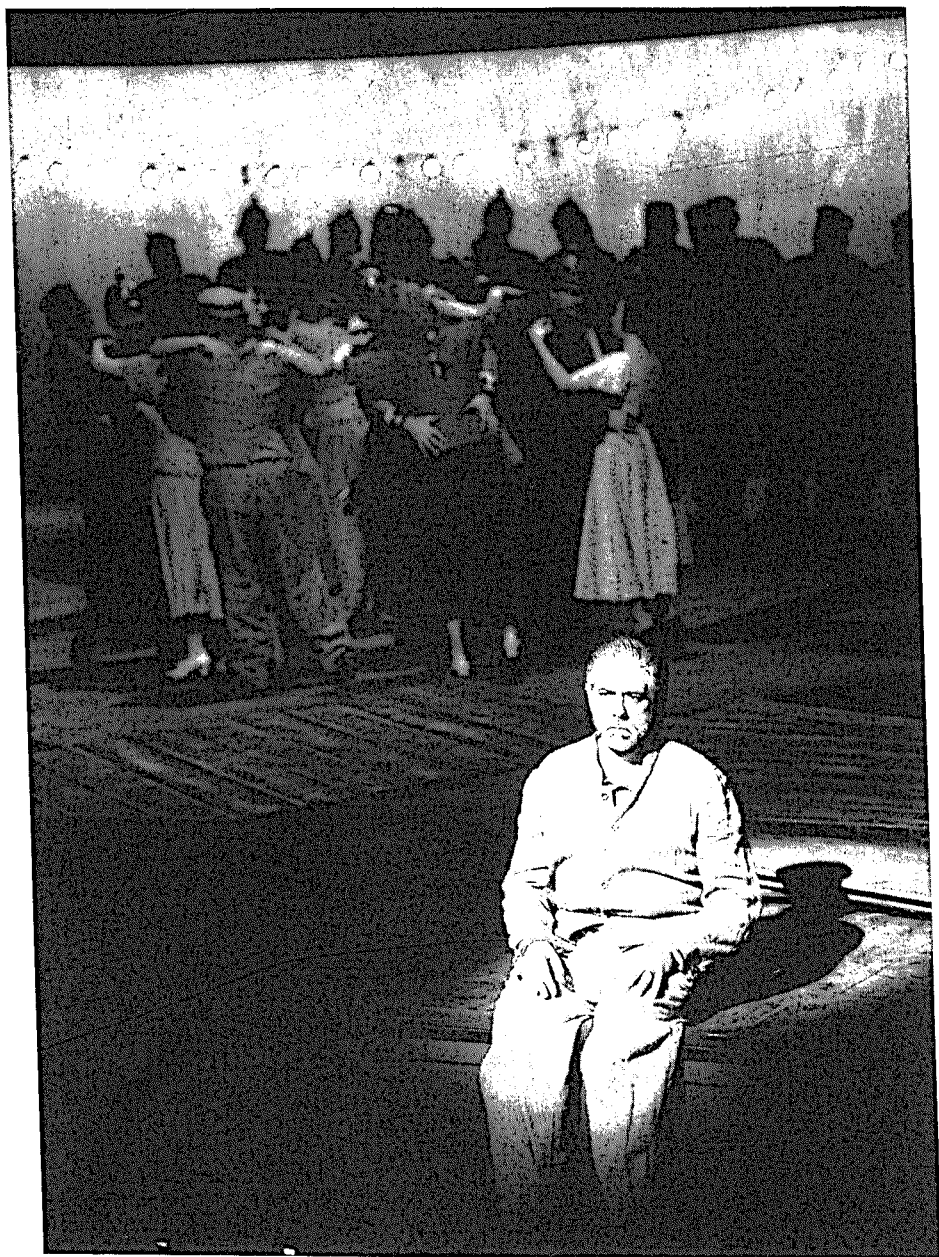
John Bröcheler, Helmut Berger-Tuna



Christopher Doig, Katarina Dalayman



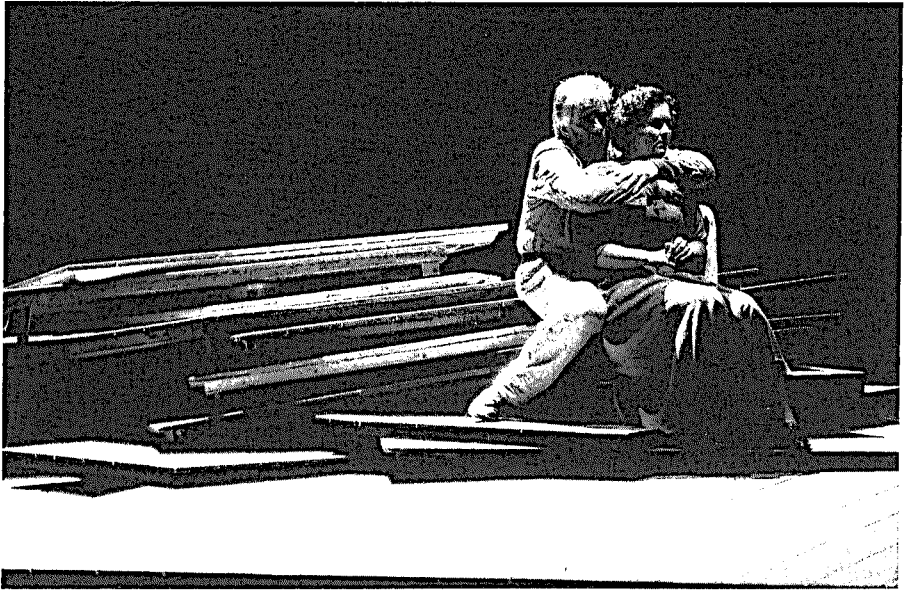
Valerian Geiger, Katarina Dalayman



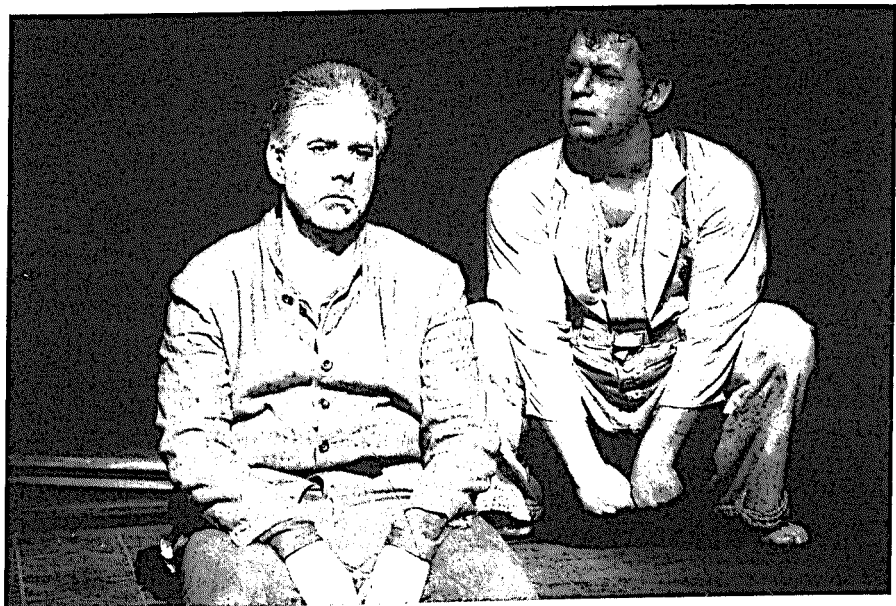
John Bröcheler, Chor der Staatsoper



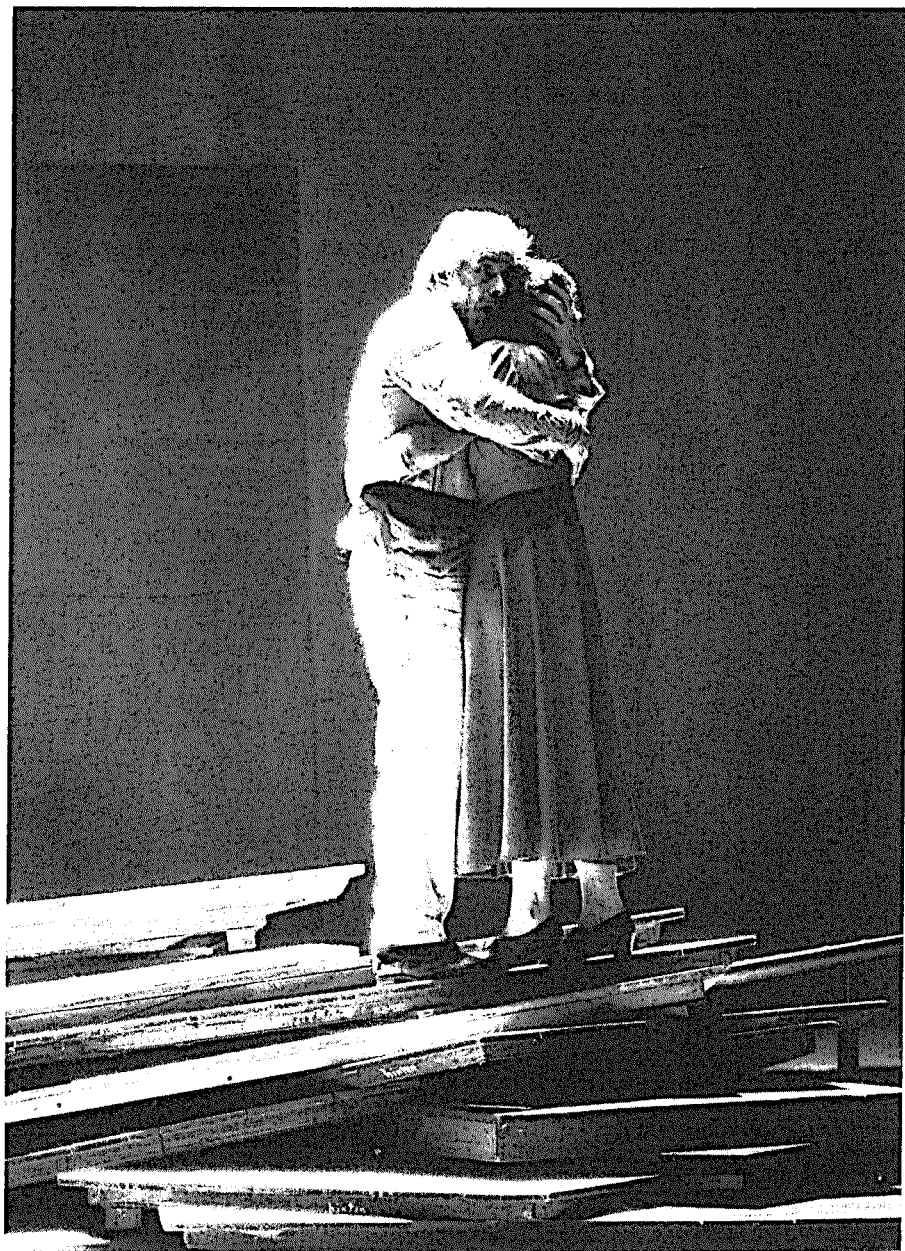
Wolfgang Probst, Helmut Holzapfel, John Bröcheler



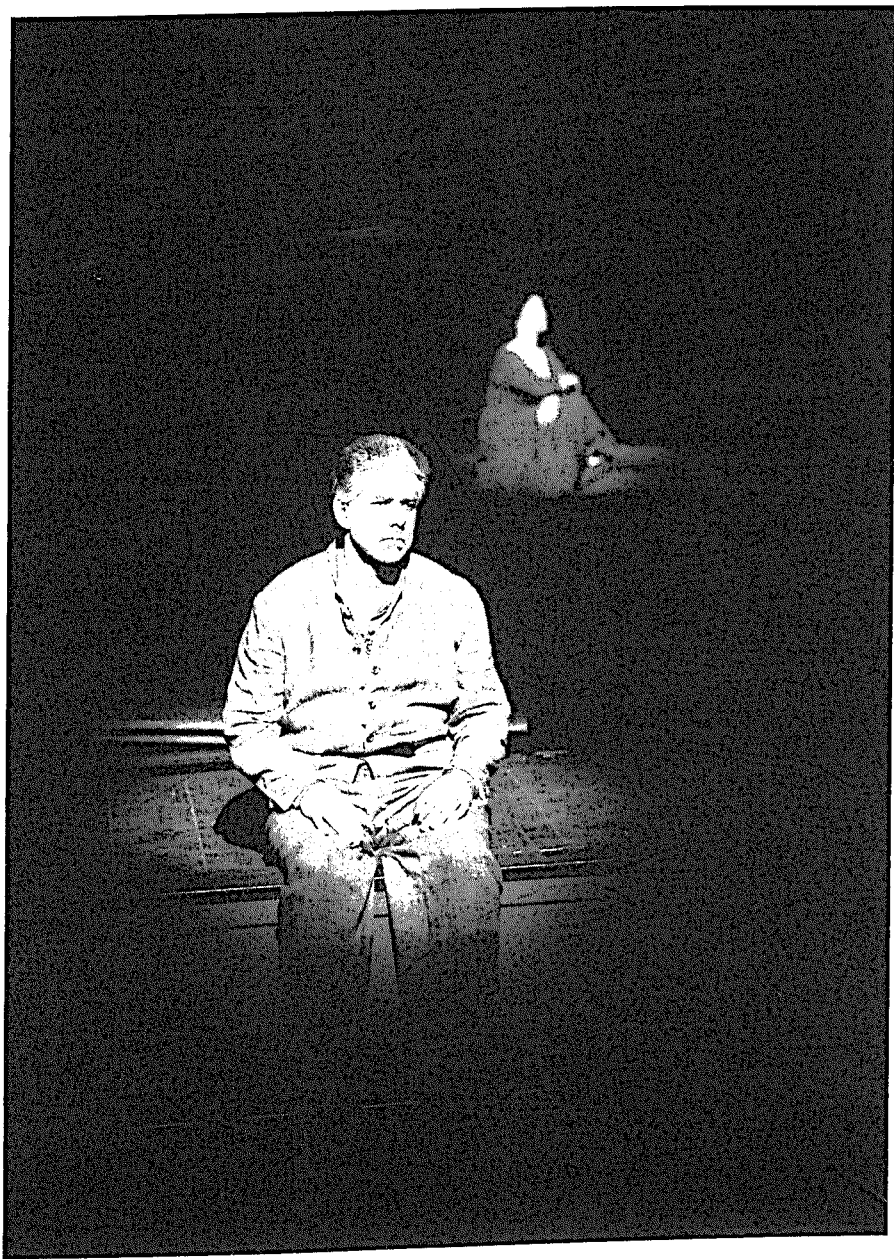
John Bröcheler, Katarina Dalayman



John Bröcheler, Heinz Göhrig



John Bröcheler, Katarina Dalayman



John Bröcheler, Katarina Dalayman

Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 1992/93

Alban Berg

Wozzeck

Premiere: 30. Januar 1993

Musikalische Leitung: Gabriele Ferro. Inszenierung: Johannes Schaaf. Bühnenbild: Paul Lerchbaumer.

Kostüme: Joachim Herzog. Chor: Ulrich Eistert. Dramaturgie: Wolfgang Willaschek, Helga Utz

NACHWEISE

Texte

Dietmar Holland, »Manchmal hat man so 'nen Charakter, so 'ne Struktur«, Aspekte der *»Wozzeck«* Musik, Originalbeitrag für dieses Heft; Die Inhaltsangabe verfaßten Hans Werner Pollok und Wolfgang Willaschek; Alban Berg, Briefe an seine Frau, München/Wien 1965; Oskar Kolleritsch (Hg.), 50 Jahre *Wozzeck* von Alban Berg, Wien 1980; Rosemary Hilmar, Alban Berg, Wien 1978; Konrad Vogelsang, Dokumentation zur Oper *Wozzeck* von Alban Berg, Regensburg 1977; Attila Csampai/Dietmar Holland (Hg.), Alban Berg – *Wozzeck*, Reinbek 1985; Theodor W. Adorno, Wagner–Mahler–Berg, Die musikalischen Monographien, Frankfurt am Main 1971; Solomon Volkow (Hg.), Zeugnisaussage – Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, Hamburg 1979; E. M. Cioran, Der Absturz in die Zeit, Stuttgart 1954; Michel Foucault, Überwachen und Strafen, Frankfurt am Main 1984; Stefan George, Werke in zwei Bänden, München/Düsseldorf 1958; Peter Altenberg, Ausgewählte Werke in zwei Bänden, München 1984; Georg Büchner, Sämtliche Werke und Briefe, Oldenburg 1967; Elias Canetti, Das Augenspiel, Lebensgeschichte 1931–1937, München 1970; Alban Berg, *Wozzeck*, Programmheft vom Theater Basel, Spielzeit 1989/90; Pierre Boulez, Werkstatt-Texte, Berlin 1979; Gedichte des Expressionismus, Stuttgart 1966; Der Georg Büchner-Preis 1951–1987, München/Zürich 1987; Büchner-Preis-Reden 1951–1971 und 1972–1983, Stuttgart 1991; Karl Kraus, Untergang der Welt durch schwarze Magie, München 1960

Abbildungen

Probenfotos der Neuinszenierung von Andreas Pohlmann; Alban Berg, Briefe an seine Frau, s. o.; Konrad Vogelsang, Dokumentation zur Oper *Wozzeck* von Alban Berg, s. o.; Der Georg Büchner-Preis, s. o.; Alban Berg 1885–1935, Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien 1985; Ursula von Rauchhaupt, Schoenberg – Berg – Webern, Die Streichquartette, Hamburg 1971; Georg Büchner, Leben – Werk – Zeit, Marburg 1985; Wieland Schmied (Hg.), Der Zeichner Alfred Kubin, Salzburg 1967; Beuys vor Beuys, Ausstellungskatalog, Bonn 1987; Felix H. Man, Photographien aus 70 Jahren, München 1983; Bruno Schulz, Die Republik der Träume, München 1967; Zurück in die Zukunft – Kunst und Gesellschaft von 1900 bis 1904, Hamburg 1981; Eva und die Zukunft – Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, München 1986

Herausgeber: Staatsoper Stuttgart

Spielzeit 1992/93, Heft 9

Operndirektor: Klaus Zehelein

Redaktion: Dramaturgie

Verantwortlich für dieses Heft:

Wolfgang Willaschek, Helga Utz

Redaktionelle Mitarbeit: Michael Beyer, Yvonne Gebauer

Satz und Druck: Druckhaus Münster



Staatsoper Stuttgart