

Alban Berg

Wozzeck



Wozzeck

Oper in drei Akten (15 Szenen)

Musik von Alban Berg

Text nach dem Dramenfragment *Woyzeck* von Georg Büchner

Uraufführung → 14. Dezember 1925

Staatsoper Unter den Linden, Berlin

Premiere der Neuinszenierung → 16. April 2011

Staatsoper im Schiller Theater, Berlin

Inhalt

4	Handlung	72	Zur Uraufführung des <i>Wozzeck</i>
7	Synopsis		von Julius Kapp
12	Das „Opernproblem“ von Alban Berg	78	100 Jahre <i>Wozzeck</i> – 100 Jahre Aufführungsgeschichte an der Berliner Staatsoper
16	The “Opera Problem” by Alban Berg		von Detlef Giese
20	Aus dem <i>Wozzeck</i> -Vortrag von 1929 von Alban Berg	86	„... von großer Ausdruckskraft erfüllt“ Christian Thielemann über Alban Bergs <i>Wozzeck</i>
22	From the <i>Wozzeck</i> Lecture 1929 by Alban Berg	92	Die Publikumsoper eines „Wiener Chinesen“ in Berlin und die Kritik
26	Fatalismus von Georg Büchner		von Daniel Ender
30	Zur Charakteristik des <i>Wozzeck</i> von Theodor W. Adorno	100	Zeittafel
38	Das arme Mädchen von den Gebrüdern Grimm, Georg Büchner und Alban Berg	107	Chronology
42	Über den Selbstmord von Georg Büchner	115	Produktion und Premierenbesetzung
46	Über die Gleichgültigkeit zur Geschichte von Heinz-Dieter Kittsteiner und Helmut Lethen	116	Impressum
52	Der Versuch am Menschen von Jasmin Ostermeyer		
58	Apokalypse Ausschnitte aus dem <i>Wozzeck</i> -Libretto und der <i>Offenbarung des Johannes</i>		
64	„Die Arbeit am <i>Wozzeck</i> geht langsam von Statten“ aus dem Briefwechsel von Alban Berg und Arnold Schönberg		

Handlung

1. Akt

Fünf Charakterstücke

Wozzeck rasiert den Hauptmann. Der Hauptmann verstrickt Wozzeck in ein Gespräch über Zeit und Ewigkeit, Tugend und Moral und macht ihm Vorwürfe wegen seines unehelichen Kindes. Wozzeck erklärt, dass existentielle Not und Tugend unvereinbar seien.

Wozzeck arbeitet mit seinem Kameraden Andres. Während Andres ein Jägerlied singt, hat Wozzeck apokalyptische Visionen.

Marie bestaunt den vorbeiziehenden Tambourmajor. Ihre Nachbarin Margret verspottet sie mit anzüglichen Bemerkungen. Marie singt ihrem Kind ein Wiegenlied. Kurz darauf kommt Wozzeck. Verstört erzählt er Marie über seine Visionen. Sein Zustand ängstigt Marie.

Wozzeck stellt sich dem Doktor für ein kleines Zuverdienst als Versuchsobjekt für medizinische Experimente zur Verfügung. Der sieht in Wozzecks psychischer Konstitution nur eine interessante Nebenerscheinung seiner Ernährungsexperimente.

Nach anfänglichem Zögern gibt sich Marie dem Tambourmajor hin.

1. Szene

2. Szene

3. Szene

4. Szene

5. Szene

2. Akt

Symphonie in fünf Sätzen

1. Szene

2. Szene

3. Szene

4. Szene

5. Szene

Marie betrachtet die Ohrringe, die ihr der Tambourmajor geschenkt hat und fühlt sich dabei von dem Kind gestört. Als Wozzeck überraschend auftaucht, begegnet sie seinem Misstrauen mit Ausflüchten. Wozzeck händigt Marie seinen Lohn aus. Marie hat Schuldgefühle.

Der Doktor und der Hauptmann begegnen sich auf der Straße. Den vorbeihetzenden Wozzeck verunsichern sie bezüglich Maries Treue. Bestürzt rennt Wozzeck davon.

Wozzeck sucht Marie auf. Provocierend weicht Marie Wozzecks Fragen nach dem Tambourmajor aus. Auf Wozzecks Drohungen hin reagiert sie kalt. Wozzeck verliert den Halt unter den Füßen.

In einem Wirtshaus sieht Wozzeck, wie Marie eng umschlungen mit dem Tambourmajor tanzt. Ein betrunkener Handwerksbursche hält eine Predigt über die Existenz des Menschen. Der Narr ahnt eine kommende Gewalttat voraus.

In der Kaserne findet Wozzeck keinen Schlaf. Der betrunkene Tambourmajor demütigt Wozzeck, indem er mit der Eroberung Maries prahlt und ihn zusammenschlägt.

Synopsis

3. Akt

Fünf Inventionen

Marie, geplagt von ihrem schlechten Gewissen, liest in der Bibel die Geschichte der Ehebrecherin Maria Magdalena. Als ihr Kind erwacht, erzählt sie ihm ein bitteres Märchen. Dann betet sie und bittet um Erbarmen.

Wozzeck ist mit Marie an einem entlegenen Platz. Sie erinnern sich an die gemeinsam verbrachte Zeit. Plötzlich ersticht Wozzeck Marie.

Wozzeck ist in eine Schenke gegangen. Er tanzt mit Margret. Margret entdeckt Blut an ihm. Wozzeck flieht.

Vergebens sucht Wozzeck das Messer, um die Tat zu verdecken. Der Doktor und der Hauptmann gehen vorüber.

Das Kind von Marie und Wozzeck erfährt vom Tod seiner Mutter. Es spielt mit seinem Steckenpferd weiter.

1. Szene

2. Szene

3. Szene

4. Szene

5. Szene

Act I

Five Character Pieces

Scene 1

Wozzeck is giving the Captain a shave. In the meantime, the Captain engages Wozzeck in a conversation about time an eternity, virtues and morality, and reproaches him for having had a child out of wedlock. Wozzeck explains that existential adversity and virtue are incompatible.

Scene 2

Wozzeck is working with Andres. While Andres sings a hunting song, Wozzeck suffers from apocalyptic visions.

Scene 3

Marie looks admiringly at the Drum Major. Her neighbour Margret taunts her by masking lascivious comments. Marie sings her child a lullaby. Just then, Wozzeck arrives. Disturbed, he tells Marie of his visions. His state of mind frightens Marie.

Scene 4

In order to make some extra money, Wozzeck offers himself to the doctor as an experimental subject for medical experiments. The doctor considers Wozzeck's psychological constitution merely to be an interesting side effect of his experiments in nutrition.

Scene 5

After some initial hesitation, Marie gives in to the Drum Major's wishes.

Act II

Symphony in Five Movements

Marie gazes at the earrings that the Drum Major has given her, and feels disturbed by her child. When Wozzeck suddenly appears, she responds to his distrust with excuses. Wozzeck hands over his pay to Marie. Marie feels guilty.

The doctor and the Captain meet on the street. They insinuate to Wozzeck, who is rushing past, that Marie is being unfaithful to him. Distraught, Wozzeck runs off.

Wozzeck searches for Marie. Provocatively, Marie dodges Wozzeck's questions about the Drum Major. She responds coldly to Wozzeck's threats. Wozzeck is out of his depth.

In a bar, Wozzeck watches as Marie dances closely with the Drum Major. A drunken journeyman holds a sermon on human existence. A fool foresees a coming act violence.

In the barracks, Wozzeck cannot fall asleep. The drunken Drum Major humiliates Wozzeck by bragging about his conquest of Marie and beating him up.

Scene 1

Scene 2

Scene 3

Scene 4

Scene 5

Act III

Five Inventions

Marie, plagued by her bad conscience, reads the story of the adulteress Maria Magdalena in the Bible. When her child awakes, she tells him a bitter tale. She then prays, pleading for forgiveness.

Scene 2 Wozzeck is with Marie in a remote place, and the two recall the time spent together. Suddenly, Wozzeck stabs Marie, killing her.

Scene 3 Wozzeck has gone to a bar. He dances with Margret. Margret discovers blood on him; Wozzeck flees.

Scene 4 Wozzeck looks for the knife in order to hide it, but to no avail. The Doctor and the Captain pass by.

Scene 5 Marie's and Wozzeck's child learns of this mother's death. He continues playing with his hobbyhorse.



Das „Opernproblem“

PRO MUNDO Anlässlich der Premiere einer modernen Oper um Ähnliches befragt, habe ich unlängst in einem Programmheft folgendes geschrieben. Ich glaube damit auch im allgemeinen zum „Opernproblem“ Stellung genommen zu haben.

„Wie denken Sie über die zeitgemäße Weiterentwicklung der Oper?“ – so, wie ich über jede Entwicklung in Kunstdingen denke: dass nämlich eines Tages ein Meisterwerk geschrieben sein wird, das so sehr in die Zukunft weist, dass man auf Grund seines Daseins von einer „Weiterentwicklung der Oper“ wird reden können. Die Verwendung „zeitgemäßer“ Mittel, wie Kino, Revueartiges, Lautsprecher, Jazzmusik, gewährleistet ja nur, dass ein solches Werk zeitgemäß ist. Aber ein wirklicher Fortschritt kann das wohl nicht genannt werden; denn ebenda sind wir ja angelangt, können also dadurch allein nicht weiterkommen. Damit man von der Kunstform der Oper wieder einmal sagen kann, sie habe sich weiterentwickelt – wie dies z. B. durch Monteverdi, Lully, Gluck, Wagner und zuletzt durch Schönbergs Bühnenwerke geschehen ist –, bedarf es wohl anderer Mittel als der

von
Alban Berg

bloßen Heranziehung der letzten Errungenschaften und alles dessen, was gerade beliebt ist.

Aber muss denn immer „weiterentwickelt“ werden? Genügt nicht die Gelegenheit, zu gutem Theater schöne Musik zu machen, oder – besser gesagt: so schöne Musik zu machen, dass – trotzdem – gutes Theater daraus wird? Und da bin ich auch bei meiner persönlichen Stellungnahme zum „Opernproblem“ angelangt, über die zu sprechen mir ein Bedürfnis ist, weil ich damit einen Irrtum richtigstelle, der über diese meine Stellungnahme gleich beim Bekanntwerden meiner Oper *Wozzeck* aufgetaucht war und seither allgemeine Verbreitung gefunden hat. Man verzeihe mir also dieses Pro domo.

PRO DOMO Es ist mir nicht im Schlaf eingefallen, mit der Komposition des *Wozzeck* die Kunstform der Oper reformieren zu wollen. Ebensowenig wie dies Absicht war, als ich sie zu komponieren begann, ebensowenig habe ich je das, was dann entstanden war, für etwas gehalten, was für ein weiteres Opernschaffen – sei es das eigene oder das anderer Komponisten – vorbildlich sein sollte; und auch nicht angenommen oder gar erwartet, dass der *Wozzeck* in diesem Sinne „Schule machen“ könnte.

Abgesehen von dem Wunsch, gute Musik zu machen, den geistigen Inhalt von Büchners unsterblichem Drama auch musikalisch zu erfüllen, seine dichterische Sprache in eine musikalische umzusetzen, schwiebte mir, in dem Moment, wo ich mich entschloss, eine Oper zu schreiben, nichts anderes, auch kompositionstechnisch nichts anderes vor, als dem Theater zu geben, was des Theaters ist, das heißt also, die Musik so zu gestalten, dass sie sich ihrer Verpflichtung, dem Drama zu dienen, in jedem Augenblick bewusst ist – ja weitergehend: dass sie alles, was dieses Drama zur Umsetzung in die Wirklichkeit der Bretter bedarf, aus sich allein herausholt, damit schon vom Komponisten alle wesentlichen Aufgaben eines idealen Regisseurs fordernd. Und zwar all dies: unbeschadet der sonstigen absoluten (rein musikalischen) Existenzberechtigung einer solchen Musik; unbeschadet ihres durch nichts Außermusikalisches behinderten Eigenlebens.

Dass dies mit Heranziehung von mehr oder weniger alten musikalischen Formen geschah (was als eine der hauptsächlichsten meiner angeblichen Opernreformen angesehen wurde) ergab sich ganz von selbst. Schon die Notwendigkeit von den 26 losen, teils frag-

mentarischen Szenen Büchners eine Auswahl für mein Opernbuch zu treffen, hierbei Wiederholungen, soweit sie musikalisch nicht variationsfähig waren, zu vermeiden, weiter diese Szenen eventuell zusammenzuziehen und aneinanderzureihen und sie gruppenweise in Akte zusammenzufassen, stellte mich – ob ich wollte oder nicht – vor eine mehr musikalische als literarische Aufgabe, also vor eine Aufgabe, die nur mit den Gesetzen der musikalischen Architektonik zu lösen war und nicht mit denen der Dramaturgie.

Die durch eine solche Auswahl und Zusammenziehung erübrigten 15 Szenen nun aber abwechslungsreich zu gestalten, wodurch allein ihre musikalische Eindeutigkeit und Einprägsamkeit gewährleistet erscheint, verbot aber erst recht, so wie dies häufig üblich ist, sie lediglich auf ihren literarischen Inhalt hin fortlaufend „durchzukomponieren“. Eine absolute, in der Struktur so reiche, das dramatische Geschehen noch so treffend illustrierende Musik hätte nicht verhindern können, dass sich, schon nach einer kleinen Anzahl von auf diese Weise komponierten Szenen, das Gefühl musikalischer Monotonie bemerkbar gemacht hätte, ein Unlustgefühl, das durch die Serie von einem Dutzend Zwischenaktmusiken, die formell auch nichts anderes böten, als die Erfüllung der Konsequenzen einer solchen musikalisch illustrierenden Schreibweise, nur noch eine bis zur Langeweile gesteigerte Verschärfung erfahren hätte. Und Langeweile ist doch das Letzte, was man im Theater empfinden darf!

Indem ich nun der gebieterischen Forderung, auch musikalisch jeder dieser Szenen, jeder der dazu gehörenden Zwischenaktmusiken (sei es in Form von Vor-, Nach-, Überleitungs- und Zwischenspielen) sowohl ihr eigenes, unverkennbares Gesicht als auch Abrundung und Geschlossenheit zu geben, gehorchte, ergab sich von selbst die Heranziehung alles dessen, was eine solche Charakteristik einerseits und Geschlossenheit andererseits verbürgt: die vielbesprochene Heranziehung alter und neuer musikalischer Formen, und zwar auch solcher, sonst nur in der absoluten Musik verwendeten. Ihre Einbeziehung in das Gebiet der Oper mag in mancher Hinsicht und in einem so großen Ausmaß ungewöhnlich, ja neu gewesen sein; ein Verdienst aber war es, nach dem, was ich hier gesagt habe, nicht! So dass ich die Behauptung, ich hätte mit derlei Neuerungen die Kunstform der Oper reformiert, entschieden zurückweisen kann und muss.

Da ich aber durch diese Erklärung mein Werk nicht selbst verkleinern will, was ja andere, die es nicht so gut kennen, viel besser besorgen können, will ich gerne etwas verraten, was ich dennoch als mein ausschließliches Verdienst ansehe: Mag einem noch so viel davon bekannt sein, was sich im Rahmen dieser Oper an musikalischen Formen findet, wie das alles streng und logisch „gearbeitet“ ist, welche Kunsfertigkeit selbst in allen Einzelheiten steckt ... von dem Augenblick an, wo sich der Vorhang öffnet, bis zu dem, wo er sich zum letzten Male schließt, darf es im Publikum keinen geben, der etwas von diesen diversen Fugen und Inventionen, Suiten- und Sonatensätzen, Variationen und Passacaglien merkt – keinen, der von etwas anderem erfüllt ist, als von der, weit über das Einzelschicksal Wozzecks hinausgehenden Idee dieser Oper. Und das – glaube ich – ist mir gelungen!

The “Opera Problem”

PRO MUNDO When I was recently asked something similar upon the occasion of a modern opera premiere, I wrote the following in the program notes. I think this generally represents my position on the “opera problem.”

“What do you think about how opera can develop in a contemporary fashion?” The same way I think about developments in artistic matters generally: that one day a masterpiece will be written that points so clearly to the future that its existence will allow us to speak about opera’s “development.” The use of “contemporary” means, such as film, revue-like components, loudspeakers, or jazz, merely ensures that the work is contemporary. But this cannot be called true progress: for we have arrived there already anyway, this alone cannot allow us to move forward. To be able to say once again that opera has truly developed as an art form, as seen in Monteverdi, Lully, Gluck, Wagner, and most recently Schönberg’s works for the stage, requires means that go beyond the mere use of the most recent achievements and whatever is currently popular.

by
Alban Berg

But is it always necessary to “develop”? Is it not enough to have the opportunity to create beautiful music for good theater, or better put, music that is so beautiful that, all the same, good theater results? And here I have arrived at my own personal statement on the “opera problem,” which I need to address, because I want to correct a misapprehension that surfaced about my statement right after the announcement of my work *Wozzeck*, and since then has become widespread. Please excuse this, pro domo.

PRO DOMO It had not occurred to me to want to reform the art form of the opera by composing *Wozzeck*. It was by no means my intention when I began to compose it, nor did I ever think that the result was something that could be considered a paradigm for creating future operas, whether my own or those of other composers, and didn’t even assume or expect that *Wozzeck* would form a precedent in that sense. Apart from the desire to make good music, to fulfill the intellectual content of Büchner’s immortal drama in music as well, to translate his poetic language into a musical one, when I decided to compose an opera I was also thinking of nothing other than giving the theater what belongs to the theater in terms of compositional technique, that is, to compose the music in such a way that it is aware of its commitment to serve the drama at every moment; and more than that, that it elicits everything that this drama needs for its implementation in the reality of the stage, thus demanding of the composer all the key responsibilities of the ideal director. And all of this not to the detriment of the otherwise absolute (purely musical) right of such music to exist, not to the detriment of it having a life of its own unhindered by anything non-musical.

It was only natural that this took place with the use of more or less older musical forms (which was considered one of the most important of my purported opera reforms). Already the necessity to make a selection from the twenty-six isolated, in part fragmentary scenes of Büchner’s play for my libretto, avoiding repetitions, if they could not be varied musically, and to bring together these scenes and to line them up and group them in acts confronted me, whether I wanted it or not, with a task that was more musical than literary, with a task that could only be solved with the laws of musical architecture, and not those of dramaturgy.

In order to shape the remaining fifteen scenes that resulted from this selection and abridgement in a way that is rich in variety and guaranteed its musical clarity and strikingness made it impermissible to simply "through compose" them based on their literary content, as is so frequently done. An absolute, illustrative music, no matter how rich in structure, no matter how fitting in terms of its illustration of the dramatic events, could not have avoided generating a feeling of musical monotony after even just a few scenes composed in this way, a sense of listlessness, which, with a dozen musical intermezzi that would offer, formally speaking, nothing other than the fulfillment of the consequences of such a musically illustrative mode of proceeding, would have increasingly intensified to the point of boredom. And boredom is the last thing allowed in the theater!

By obeying the urgent requirement to give each of these scenes, each of the intermezzi (if in the form of preludes, postludes, transitions or interludes) both its own, unmistakable face as well as a rounding and a consistency, the application of all of that guarantees such a characteristic and a consistency at the same time resulted on its own accord: the application of older and newer musical forms, as is much discussed, in particular including those otherwise only used in absolute music. Their inclusion in the realm of opera, and to such a great extent, might have been in some ways unusual, indeed new: but after everything I have said here, it was not an achievement. So I can and must reject the claim that I reformed opera as an artform with such innovations.

But since I do not want to belittle my work with this statement—something that others, who do not know it so well, can do much better—I want to reveal something that I do consider my own exclusive achievement: no matter the extent to which one is aware of what musical forms can be found in the framework of this opera, how that is all "processed" in rigorous and logical way, the artistry that inheres in all the details ... from the moment when the curtain opens until the moment it closes for the very last time, no one in the audience should have been able to notice the various fugues and inventions, suites and sonata movements, variations and passacaglias, no one should be suffused by experiences other than the idea of this opera, which even goes beyond Wozzeck's individual fate. And I think I succeeded at that!



Aus dem *Wozzeck*-Vortrag von 1929

Als ich vor 15 Jahren beschloss, die Oper *Wozzeck* zu komponieren, war die Situation der Musik eine ganz eigenartige. Wir von der Wiener Schule (mit ihrem Führer Arnold Schönberg) waren gerade über die Anfänge jener musikalischen Bewegung hinaus, die man (nebenbei bemerkt fälschlicherweise) die atonale nannte. Die Komposition in jenem Stil beschränkte sich fürs erste auf die Schaffung kleiner Formen wie Lieder, Klavier- und Orchesterstücke, oder, wenn es sich um ausgedehntere Opera handelte (wie die 21 *Pierrot*-Melodramen Schönbergs oder seine zwei kurzen, einaktigen Bühnenwerke), auf solche Formen, die ihre Gestaltung durchwegs von einer textlichen oder dramatisch-handlungsgemäßen Unterlage herleiteten. Noch fehlte es in jenem sogenannten atonalen Stil an Werken ganz großen Umfangs. An Werken mit der klassischen Viersätzigkeit von bis dahin gebräuchlicher Ausdehnung, an Symphonien, an Oratorien und an großen Opern. Die Ursache: Jener Stil verzichtete auf die Tonalität und damit auf eines der stärksten und bewährtesten Mittel, kleine, aber auch ganz große Formen zu bilden.

von
Alban Berg

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 Schwierigste war, die Einheitlichkeit in den großen Formen der einzelnen Akte, ja in der Gesamtarchitektonik des ganzen Werkes? Text und Handlung 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 dreiköpfige 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. In dem Bestreben, musikalische Abwechslung zu erzielen und nicht immer jede dieser vielen Szenen mit der seit Wagner üblichen musikdramatischen Charakteristik „durchzukomponieren“, blieb mir fast nichts anderes übrig, als jeder dieser 15 Szenen eine andere Gestalt zu verleihen. Andererseits verlangt die Geschlossenheit dieser Szenen auch eine Geschlossenheit der Musik, woraus wieder eine Notwendigkeit resultierte, diesen vielerlei Gestalten einen jeweiligen Zusammenhalt zu sichern, mit einem Wort, ihnen musikalisch abgeschlossene Formen zu verleihen. Ihre Anwendung auf das Drama ergab sich dann ebenso natürlich wie die Auswahl der zu diesem Zweck heranzuziehenden Formen.

From the *Wozzeck* Lecture 1929

When I decided to compose the opera *Wozzeck* fifteen years ago, the musical situation was quite unique. Those of us from the Vienna School (with its leader Arnold Schönberg) had just surpassed the start of the musical movement that was called atonalism – incidentally a misnomer. Composition in this style initially limited itself to the creation of smaller forms, such as songs, piano and orchestra pieces, or, when more extensive works were intended (such as the 21 *Pierrot* melodramas by Schönberg or his two brief one act stage works), forms that derived their composition entirely on a textual or dramatic basis. But this so-called atonal style still lacked works that were larger in scope, works with the classical four movements of the standard length up until then, symphonies, oratorios, or large-scale operas. The reason for this: the style forwent tonality, and thus one of the most powerful and reliable means of creating not only smaller forms, but also much larger ones as well.

So when I decided to compose an evening-length opera, I found myself faced with a new task, at least in terms of harmony. How do

by
Alban Berg

I achieve the same consistency without the familiar techniques of tonality and without the formal compositional possibilities based upon it? And not just consistency in terms of the small forms, the scenes and numbers, but also, and that was the most difficult part, unity in the larger forms of the individual acts, indeed, in the overall architecture of the work? Text and plot alone could not be the guarantee for this consistency, especially not in a work like Büchner's *Wozzeck*, which consists of many (23) isolated, fragmentary scenes. And even after a three-act arrangement had been successfully found, which clearly distinguished between the exposition, peripeteia, and catastrophe of the drama in three acts consisting of five scenes each, thus establishing the unity of the plot that provided for dramatic consistency, musical unity and consistency had still not been achieved by any means. In the attempt to achieve musical variety and not just to "through compose" the scenes, as had been standard ever since Wagner, I was left with no other option but to lend each of these fifteen scenes a different shape. At the same time, the consistency of these scenes also requires a consistency of the music which in turn resulted in a necessity to give these diverse forms a respective cohesion, in a word, to grant them musically closed forms. Their use in the drama resulted just as naturally as the selection of the forms chosen for this purpose.



Fatalismus

aus einem Brief an
Wilhelmine Jaeglé
von Mitte/Ende
Januar 1834

von
Georg
Büchner

Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem grässlichen Fatalismus der Geschichte. 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 Paradegäulen 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 Ärgernis kommen, aber wehe dem, durch den es kommt, – ist schauderhaft. Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt? Ich mag dem Gedanken nicht weiter nachgehen. 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. Wenn man so wollte, dürfte man keine Geschichte studieren, weil sehr viele unmoralische Dinge darin erzählt werden, müsste mit verbundenen Augen über die Gasse gehen, weil man sonst Unanständigkeiten sehen könnte, und müsste über einen Gott Zeter schreien, der eine Welt erschaffen, worauf so viele Liederlichkeiten vorfallen. Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein solle, so antworte ich, dass ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiss gemacht hat, wie sie sein soll. Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, dass sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt.



Zur Charakteristik des *Wozzeck*

Im Fall des *Wozzeck*, wo der Anspruch des musikalischen Werkes dem des literarischen gleicht, dem es sich anschließt, ist über das Verhältnis der beiden Gebilde nachzudenken. Musik könnte solcher Dichtung gegenüber überflüssig erscheinen, bloße Wiederholung von deren eigenem hintergründigen Gehalt, von dem, was sie zur Dichtung macht. Um zu begreifen, was Bergs unendlich ausgearbeitete Oper mit dem absichtsvoll skizzenhaften Fragment Büchners eigentlich zu tun hat; was die beiden der ästhetischen Ökonomie nach zusammenbrachte, wird man wohl daran sich erinnern müssen, dass zwischen der Dichtung und der Komposition einhundert Jahre liegen. Das von Berg Komponierte ist nichts anderes, als was während der vielen Jahrzehnte der Vergessenheit in Büchner heranreifte. Die Musik, von der es getroffen wird, hat dabei insgeheim polemischen Zug. Sie spricht: so fremd, so wahr, so menschlich wie ich selber bin, ist das was ihr vergessen, was ihr nie auch nur erfahren habt, und indem ich es euch vorstelle, lobe ich dies andere. Die Oper *Wozzeck* meint Revision der Geschichte, in welcher Geschichte zugleich mitgedacht

von
Theodor W.
Adorno

wird; die Moderne der Musik hebt die eines Buches hervor, eben weil es alt ist und sein Tag ihm vorenthalten ward. So wie Büchner dem Gequälten, Wirren und in seiner menschlichen Entmenschlichung über alle Person hinaus objektiven Soldaten *Wozzeck* Gerechtigkeit widerfahren ließ, so will die Komposition Gerechtigkeit für die Dichtung, die leidenschaftliche Sorgfalt, mit der sie gleichsam das letzte Komma in ihrer Textur bedenkt, bringt ans Licht, wie geschlossen das Offene, wie vollendet das Unvollendete bei Büchner ist. Das ist ihre Funktion, nicht die der psychologischen Untermalung, nicht Stimmung oder Impression, obwohl sie Elemente von alldem nicht verschmäht, sobald es gilt, das Verschüttete des Werks ins Licht zu rücken. Hofmannsthal sagte einmal vom Text des *Rosenkavaliers*, die Komödie für Musik sei dieser bestimmt als dem, was nicht in den Menschen sondern zwischen ihnen ist. Genauer als für die Straussische Oper gilt das für die Bergs, eine Art Interlinearversion ihres Textes. Sie legt nicht die Gefühle der Menschen bloß aus, sondern trachtet, von sich aus einzuholen, was die hundert Jahre an den Büchnerschen Szenen vollbrachten, die Verwandlung eines realistischen Entwurfs in ein von Verbogenem Knisterndes, darin jegliches Ausgesparte des Wortes ein Mehr an Gehalt verbürgt. Das mehr an Gehalt, dies Ausgesparte offenbar zu machen – dafür ist die Musik im *Wozzeck* da.

Sie gleitet mit unbeschreiblich gütiger Hand über das Fragment, besänftigt und glättet alles Herausstehende, Herausstechende darin, möchte die Dichtung trösten über die eigene Verzweiflung. Ihr Stil ist einer des lückenlosen Ineinandergepasstseins. Auch sie handhabt die Kunst des Übergangs weit über das hinaus, was Wagner je unter dem Begriff dachte, treibt sie bis zur universalen Vermittlung. Vom Äußersten schreckt sie nicht zurück, die abgründige Traurigkeit ihres süddeutsch-österreichischen Tons nimmt das Büchnersche Trauerspiel ganz in sich auf, aber in einer Geschlossenheit und Immanenz der Form, die Ausdruck und Leiden Bild werden lässt, dadurch rein aus sich heraus etwas wie eine Berufungsinstanz jenseits. Dies Ineinandergefugte und -gefugte der Musik, ihr Sprungloses, entscheidet. Verfehlt es die Aufführung nur einmal; zerreißt auch nur für eine Sekunde das Gewebe, so schlägt das akustische Bild ins Chaotische um. Was dann heraufkommt, ist freilich ein Moment der Sache selbst, jenes fassungslose Espressivo, das der äußersten Disziplin durch Konstruktion und Klang bedarf, wenn es nicht ins Diffuse stürzen

soll. In der Spannung zwischen dem andrägend Unbewussten und einem fast optisch architektonischen Sinn für geschlossene Flächen lebt Bergs Musik insgesamt. Er selber sagte vom *Wozzeck*, er sei eine Piano-Oper mit Ausbrüchen. Erst seit die gedruckte Partitur allgemein zugänglich ist, kann man ganz ermessen, wie wahr das ist.

Weite Strecken, so gleich in der Suite, mit der der erste Akt beginnt, sind wirklich kammermusikalisch, solistisch musiziert; nur gelegentlich ist einiges sehr komplex gesetzt, und das Tutti vollends ist für die wenigen dramatischen Wendestellen aufgespart. Solche Ökonomie des Klangs fördert die Dichte des Gewebes aufs äußerste durch die vollkommene Deutlichkeit und Eindeutigkeit eines jeden musikalischen Ereignisses. Ohne viel Paradoxie lässt sich von dem heute noch schwierigen, viele Proben erheischenden Gebilde behaupten, es sei einfach: weil nicht eine Note, nicht eine Instrumentalstimme steht, die nicht unbedingt zur Realisierung des musikalischen Sinns – des Zusammenhangs – notwendig wäre. Wahrhaft sachliche Setzweise strafft alle die Lügen, die von nachtristanischer Spätromantik schwatzen, um eine Musik billig in die Vergangenheit abzuschieben, bei der sie bis heute nicht mitkamen.

Zu lernen ist am *Wozzeck*, vorab, was Ausinstrumentieren heißt. Gerade die stets noch herrschenden Vorstellungen über Orchestration sind in einem Zustand, über den etwa ein Maler, dem die Farbe als integrierendes Moment seiner Arbeit selbstverständlich ist, nur den Kopf schütteln könnte. Auf der einen Seite ist der grausige Begriff der „glänzenden Orchesterbehandlung“, eines musikalischen Ross-täuscherverfahrens, das Musik möglichst bunt und knallig aufzäumt, um ihre Dürftigkeit zu verdecken, erneut in Schwang gekommen, als hätte nicht die neue Musik in ihren bedeutenden Exponenten solche Künste ein für allemal widerlegt. Andererseits befleißigen die, welche den falschen Reichtum nicht mögen, sich einer Askese, die am liebsten das Glück der Farbe aus der Musik überhaupt verbannen möchte und damit die Eroberung der Klangdimension als eines wesentlichen kompositorischen Sektors rückgängig macht. Die *Wozzeck*-Partitur steht korrektiv gegen beides. Das Orchester realisiert die Musik im Cézanneschen Sinn des *réaliser*. Die gesamte kompositorische Struktur, von der Gliederung im großen bis hinein ins feinste Geäder der Motivbildung, wird in Farbvaleurs offenbar. Umgekehrt erscheint keine Farbe, die nicht ihre präzise Funktion für die

Darstellung des musikalischen Zusammenhangs besäße. Der Formdisposition entspricht durchweg die orchestrale; concertino-ähnliche Ensemblekombinationen und Tuttiwirkungen sind aufs sorgfältigste gegeneinander ausgewogen. Die Kunst des klanglichen Kitts, des unmerklichen Gleitens von einer Farbe in die andere ist beispiellos. Die Atmosphäre dieses Orchesters aber, das selbstvergessen in die Hohlräume hinter den Büchnerschen Worten sich versenkt, ist keine Stimmungszauberei. Sie stammt aus der Kraft zur Nuance, und die ist eins mit der des Ausinstrumentierens, der Übersetzung noch des leitesten kompositorischen Impulses in seine sinnlichen Äquivalente. Die Einfachheit der Partitur kann man vielleicht am besten im Vergleich mit Strauss erläutern. Im *Heldenleben*, in der *Salome* geht eigentlich auf dem Papier viel mehr vor, als man dann im Orchester hört; ein Großteil des Geschriebenen bleibt ornamental und Füllung. Bei Berg sieht alles, eben vermöge der völligen Unterordnung des Orchesters unter die musikalische Konstruktion, fast geometrisch klar aus, wie auf einer Architekturzeichnung, und der volle Reichtum des Komponierten erschließt sich erst bei der Aufführung. Es gibt nichts Überflüssiges in der Partitur, sie macht keine Umstände, und die differenziertesten Klänge – wie die berühmten Teichimpressionen von Wozzecks Todesszene – erweisen sich zuweilen als Kolumbussei. Das Weggelassene bezeugt kein geringeres Gestaltungsvermögen als das Geschriebene: eine Ökonomie, die allein der überquellenden Musiksubstanz Bergs die Verbindlichkeit der Form schenkt. Manche Szenen, die im Klavierauszug überaus kompliziert sich ausnehmen, wie die zweite des zweiten Akts, Fantasie und Tripelfuge, gewinnen in der Partitur eine Plastik und Durchsichtigkeit, die von der Praxis der Operntheater erst noch eingeholt werden muss, von Boulez erstmals eingeholt wurde.

Die Geschlossenheit des Gefüges, die trotz allen dramatischen Ausdrucks krasse und primitive Kontraste meidet, wird bewirkt von der Konstruktion. Im *Wozzeck* wurde die Sprache der freien Atonalität zum ersten Mal in einem szenischen Werk von erheblicher Dauer gesprochen. Der Fortfall der Tonalität nötigte dazu, um so energischer andere Mittel zu entwickeln, die schlagkräftig den Zusammenhang herstellen. Das sind aber die einer wie nie zuvor aus der Tradition des Wiener Klassizismus im ganzen Umfang auf die Bühne übertragenen, motivisch-thematischen Arbeit. Sie klarzulegen, ist Aufgabe der

diesmal Mahlerisch deutlichen Setzweise. Zu billig stellte man diese Konstruktion sich vor, verwechselte man sie mit den vielberufenen Formen der absoluten Musik, die im *Wozzeck* gebraucht sind. Diese garantieren zwar die Organisation des Zeitverlaufs über größere Flächen, brauchen und sollen aber als solche nicht wahrgenommen werden, sondern sind gleichsam unsichtbar, ähnlich etwa wie später die Reihen in einer guten Zwölftonkomposition. Übrigens wird der Formzusammenhang verstärkt durch eine Reihe plastischer Leitmotive durchaus Wagnerisch-musikdramatischen Gepräges; die Tripelfuge in der Straßenszene des zweiten Akts etwa kombiniert drei der wichtigsten dieser Motive, das des Hauptmanns, das des Doktors und die tappenden Triolen von Wozzecks Hilflosigkeit. Weit wichtiger als all das jedoch ist die innere Zusammensetzung der Musik, das Gewebe. Als der *Wozzeck* geschrieben wurde, haben zahlreiche Komponisten, zumal Strawinsky und Hindemith, sich um neue Autonomie der Opernmusik bemüht. Sie wollten sie aus ihrer Abhängigkeit vom poetischen Wort befreien. Auch im *Wozzeck* meldet die Musik neuen Anspruch auf Selbständigkeit in der Oper an. Aber Bergs Verfahren ist dem der Neoklassizisten genau entgegengesetzt: einer rückhaltloser Versenkung in den Text. 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 Entfaltung 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. Die Wagnersche Forderung, das Orchester solle das Drama bis in die letzten Verästelungen mitvollziehen und damit zur Symphonie werden, verwirklicht der *Wozzeck*, und das endlich tilgt den Schein von Formlosigkeit im Musikdrama. Der zweite Akt ist buchstäblich eine Symphonie, mit aller Spannung und aller Geschlossenheit der Form, und gleichwohl

so sehr Oper in jedem Augenblick, dass der Hörer, der es nicht weiß, an eine Symphonie nicht einmal denken wird.

Nicht unnütz, gerade heute darauf hinzuweisen, dass der *Wozzeck* Oper ist und sich selbst so nennt. Denn im gegenwärtigen Theater für Opernhäuser tendiert Musik immer mehr zur Begleitmusik filmischen Wesens, zur Radiohörkulisse, zur bloßen Untermalung. Im *Wozzeck* dagegen, wo die Musik den Text gänzlich absorbiert, wird sie zur Hauptsache, und alle Konzentration, die der Aufführung wie die des Hörens, sollte ihr gelten. Mit genauestem Instinkt hat der Avantgardist Berg eine „realistische“ Inszenierung verlangt, fraglos, um nicht von der Musik, als dem Wesentlichen, das Interesse abzuziehen. Sie ist thematisch; in jeder Szene plastische Motive oder Themen exponierend, sie verändernd, Geschichte ihnen zuteilend. Thematisch will sie auch gespielt werden, vor allem also so, dass die musikalischen Charaktere unbedingt erkennbar Vordergrundfigur sind. Die Themen und was ihnen widerfährt muss man verfolgen, ob es nun die sonatengleich aus kleinsten Motiven abgeleiteten der Schmuckszene im zweiten Akt sind oder die des Scherzos, der großen Wirtshausszene, oder die Abwandlungen des aus Legendentonalität und ausbrechender Atonalität kühn montierten Variationenthemas von Mariens Bibelszene. Bei aller Klangphantasie, bei so frappanten Orchestereffekten wie dem bis zum Zerreißen crescendierenden h nach Mariens Tod oder den Wasserkreisen, wenn Wozzeck ertrinkt – stets ist der Klang sekundär, Ergebnis der rein musikalisch-thematischen Ereignisse, nur von diesen erzeugt.

Konzentriert man sich auf sie etwa wie auf die Melodien in einer traditionellen Oper, wird alles andere von selbst offenbar, zumal der Bergsche Ton: die gläsern festgebannte Angst der Szene auf dem Feld, der zugleich grelle und getrübte Marsch hinter der Szene, das Wiegenlied, Echo der unterdrückten und aufsingenden Natur; der unsäglich melancholische Ländler der großen Wirtshausszene, Wozzecks abgründige Frage nach der Zeit, der unselige Schlaf in der Kaserne. Vulgärmusik, das arme beschädigte Glück der Dienstmädchen und Soldaten ist in der eigenen dinghaften Fremdheit vernommen und auskomponiert, aber nicht mit Strawinskyschem Spott, sondern zum Ausdruck verhalten, dem fessellosen Mitleids. Aus der dramatischen Phantasie heraus sind dabei die kompositorischen Mittel schon so erweitert, dass vieles dreißig Jahre Später

vorweggenommen wird: so die Einbeziehung des Rhythmus in die thematisch-variative Kunst, die man dann in der seriellen Musik wieder entdeckte: die rasche rohe Klavierpolka der ersten Takte in der zweiten Wirtshausszene ist das rhythmische Modell alles dessen, was dann in der Szene vorbeihastet. So vollkommen ist das Gebilde, dass es vom Hörer nichts anderes verlangt als die angespannte Bereitschaft zu empfangen, was es verschwenderisch schenkt. Er soll nicht zurückschrecken vor einer Liebe, die ohne Rückhalt dort die Menschen sucht, wo sie am bedürftigsten sind.



Das arme Mädchen

von den
Gebrüdern Grimm,
Georg Büchner
und Alban Berg

Gebrüder
Grimm:
*Kinder- und
Haussmärchen,*
1812

Es war einmal ein armes, kleines Mädchen, dem war Vater und Mutter gestorben, es hatte kein Haus mehr in dem es wohnen, und kein Bett mehr, in dem es schlafen konnte, und nichts mehr auf der Welt, als die Kleider, die es auf dem Leib trug, und ein Stückchen Brot in der Hand, das ihm ein Mitleidiger geschenkt hatte; es war aber gar fromm und gut. Da ging es hinaus, und unterwegs begegnete ihm ein armer Mann, der bat es so sehr um etwas zu essen, da gab es ihm das Stück Brot; dann ging es weiter, da kam ein Kind, und sagte: „Es friert mich so an meinem Kopf, schenk mir doch etwas, das ich darum binde“, da tät es seine Mütze ab und gab sie dem Kind. Und als es noch ein bisschen gegangen war, da kam wieder ein Kind, und hatte kein Leibchen an, da gab es ihm seins; und noch weiter, da bat eins um ein Röcklein, das gab es auch von sich hin, endlich kam es in Wald, und es war schon dunkel geworden, da kam noch eines und bat um ein Hemdlein, und das fromme Mädchen dachte: Es ist dunkle Nacht, da kannst du wohl dein Hemd weggeben, und gab es hin. Da fielen auf einmal die Sterne vom Himmel und waren lauter harte, blanke Taler, und ob es gleich sein Hemdlein weggegeben, hatte es doch eins an, aber vom allerfeinsten Linnen, da sammelte es sich Taler hinein und ward reich für sein Lebtag.

Georg
Büchner:
Woyzeck

Es war einmal ein arm Kind und hatt' kein Vater und keine Mutter, war alles tot, und war niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es is hingangen und hat gesucht Tag und Nacht. Und weil auf der Erde niemand mehr war, wollt's in Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an; und wie es endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz. Und da is es zur Sonn gangen, und wie es zur Sonn kam, war's ein verwelkt Sonneblum. Und wie's zu den Sternen kam, waren's kleine goldne Mücken, die waren angesteckt, wie der Neuntöter sie auf die Schlehen steckt. Und wie's wieder auf die Erde wollt, war die Erde ein umgestürzter Hafen. Und es war ganz allein. Und da hat sich's hingesetzt und geweint, und da sitzt es noch und is ganz allein.

Alban Berg:
Wozzeck

Es war einmal ein armes Kind und hatt' kein Vater und keine Mutter, war alles tot und war niemand auf der Welt und es hat gehungert und geweint Tag und Nacht. Und weil es niemand mehr hatt' auf der Welt ...



Über den Selbstmord

Es liegt ganz in der Natur des Menschen, dass er einen, ihm unerträglich gewordenen Zustand mit einem andern, wenn auch noch so unsichern zu vertauschen sucht, es ereignet sich dies täglich, und niemand nimmt einen Anstoß daran. Wer will nun den, welchem sein irdischer Zustand unerträglich geworden ist, unklug nennen, weil er eine hoffnungslose Sicherheit aufopfert, um zu einem Zustand, von dem er noch hoffen darf und der auf keinen Fall schlechter sein kann als der verlassne zu gelangen? Es wäre ja eher Unklugheit in einer rettungslosen Lage zu verharren, wenn man noch ein, wenn auch unsichres Mittel übrig hat zu retten. Ich behaupte also, dass man in dieser Hinsicht keineswegs den Selbstmörder unklug nennen könne. Bei der aufgestellten sehr richtigen Behauptung, dass der Selbstmord gegen unsre Bestimmung handle, erlaube man mir eine kleine auf den angeführten Einwurf, dass der Selbstmord unnatürlich sei, weil er einen natürlichen Trieb unterdrücke, bezügliche Bemerkung. Ich möchte nämlich eigentlich behaupten, der Selbstmord handle gegen unsre Natur, denn in ihr liegt unsre Bestimmung.

von
Georg
Büchner

Man könnte also in dieser Hinsicht den Selbstmord eine der Natur widerstrebende oder unnatürliche Handlung nennen, jedoch in einem von dem schon angeführten, sehr schwachen Einwurf ganz verschiednem Sinne.

Die Behauptung der Selbstmord sei in allen Fällen irreligiös klingt gar eigen. Das irreligiös bedeutet in unserm Sinn so viel als unchristlich. Dieses unchristlich wird aber als Einwurf gegen den Selbstmord oft gar sehr gemisbraucht, indem man gewöhnlich damit angezogen kommt, wenn man keinen andern mehr machen kann. [...] Widerspricht diesem alsdann wirklich das Christentum so müssen die Lehren desselben in dieser Hinsicht unrichtig sein, denn unsre Religion kann uns nie verbieten irgend eine Wahrheit, Größe, Güte und Schönheit anzuerkennen und zu verehren außer ihr und uns nie erlauben eine anerkannt sittliche Handlung zu missbilligen weil sie mit einer ihrer Lehren nicht übereinstimmt. Was sittlich ist muss von jedem Standpunkte, von jeder Lehre aus betrachtet sittlich bleiben. Ob man aber wirklich beweisen könne, dass ein Selbstmord wie der des Kato dem Christentum widerstrebe ist eine andre Frage. Denn es wäre doch sonderbar, ja es wäre unmöglich, dass eine Religion, welche ganz auf das Prinzip der Sittlichkeit gegründet ist, einer sittlichen Handlung widerstreben sollte. Es trifft also dieser Vorwurf keineswegs das Christentum selbst, sondern nur diejenige welche den Sinn desselben falsch auffassen. [...]

In der wahrhaft vortrefflichen Stelle, wo von dem letzten und erhabenen Motiv zum Selbstmord gesprochen wird, fand ich einen Ausdruck, dessen Erläuterung zwar nicht hierher zu gehören scheint, der aber doch bei näherer Beachtung einigen Bezug auf dieses Thema hat. Die Erde wird nämlich hier ein Prüfungsland genannt; dieser Gedanke war mir immer sehr anstoßig, denn ihm gemäß wird das Leben nur als Mittel betrachtet, ich glaube aber, dass das Leben selbst Zweck sei, denn: Entwicklung ist der Zweck des Lebens, das Leben selbst ist Entwicklung, also ist das Leben selbst Zweck. Von diesem Gesichtspunkte aus kann man auch den einzigen fast allgemein gültigen Vorwurf dem Selbstmord machen, weil derselbe unserm Zwecke und somit der Natur widerspricht, indem er die von der Natur uns gegebne, unserm Zweck angemessne Form des Lebens vor der Zeit zerstört. Ich kann nicht umhin den am Schluss ausgesprochnen Gedanken über den Selbstmord aus Patriotismus oder aus physischen und

psychischen Leiden einige Worte hinzuzufügen, ob ich gleich wohl sehe, dass dies eigentlich in die Form einer Rezension nicht passt. Die Behauptung, dass der welcher dem Vorteile seines Vaterlandes das Leben aufopfert kein eigentlicher Selbstmörder sei, ist klar und bestimmt ausgesprochen und deutlich bewiesen, das Übrige jedoch ist etwas dunkler ohne bestimmtes Resultat, ich will also das, was ich für das eigentliche Resultat halte, hier zu fügen. Der Selbstmörder aus physischen und psychischen Leiden ist kein Selbstmörder, er ist nur ein an Krankheit Gestorbner.

Ich verstehe nämlich darunter einen solchen, welcher durch geistiges oder körperliches unheilbares Leiden allmählig in jene Seelenstimmung verfällt, die man mit dem Namen der Melancholie bezeichnet, und so zum Selbstmord getrieben wird, keineswegs aber den, welcher um einem Leiden zu entgehen sich bei freiem Sinn und Verstand selbst tötet. Der erstere ist krank, der andre schwach. Der erstere ist an seiner Krankheit gestorben, denn ob dieses Leiden ihm allmählich das Leben raubt oder ihn durch den störenden Einfluss auf sein Gemüt zum Selbstmord bringt ist gleichgültig. Die Form ist nur verschieden, die Wirkung ist die nämliche, sie ist der Tod, seine Ursache lag in einer Krankheit, die eine Neigung zum Selbstmorde zur Folge hatte, was ich aus Beispielen zur Gnüge beweisen könnte. So wenig man nun von einem an der Auszehrung Gestorbnen sagen kann, der Narr oder der Sünder, warum ist er gestorben? eben so wenig darf man einem Selbstmörder aus dieser Ursache wegen seiner Tat einen Vorwurf machen wollen, er ist, wie schon gesagt, nicht als Selbstmörder zu betrachten.

Dasselbe lässt sich nun, und zwar in noch viel höherem Grade auf den anwenden, welcher sich aus psychischen Leiden den Tod gibt. 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 Gestorbner. Das geistige Leiden selbst vermag den Körper nicht unmittelbar zu töten, es tut dies also mittelbar, dies ist der ganze Unterschied zwischen dem, welcher am hitzigen Fieber oder in einem Anfall von Wahnsinn stirbt.



Über die Gleichgültigkeit zur Geschichte

von
Heinz-Dieter
Kittsteiner
und
Helmut
Lethen

Es ist bekannt, dass Büchners *Woyzeck* eine bemerkenswerte Gleichgültigkeit zur Geschichte zeigt, ganz im Gegensatz zu den Zeitgenossen vom „Jungen Deutschland“. Wir betrachten die Entzeitlichung der Handlung als Folge der Ich-Losigkeit des Helden und beobachten als Folgeerscheinung der Entbürgerlichung als literarischer Technik die Technik des skeptischen Umgangs mit Zeitmodellen und Zeitmetaphern.

Bücher holt seinen Helden vom Tribunal – zunächst ganz wörtlich, er holt ihn aus den Gerichtsakten der medizinischen Gutachter. Er hält sich aber nicht an die forensischen Alternativen, weder plädiert er moralphilosophisch für die Zurechnungsfähigkeit noch physiologisch für die Unzurechnungsfähigkeit des Helden. Natürlich könnte man im Bild des *Woyzeck* die „Wunschlage der Unzurechnungsfähigkeit“ entdecken, die entlastende Beweisführung, dass der Mensch nicht wirklich fähig ist, seine Geschichte zu bestimmen, und also auch von deren Resultaten nicht belangt werden kann. Indes, so entlastend scheint diese Einsicht auch wiederum nicht zu sein; da zugleich keine Instanz der Gnade mehr sichtbar wird, ist die Welt ohne dingfest zu machenden „Täter“ nicht besser dran, als mit einem solchen. Wie weit sich Büchner mit dieser Konzeption vom bürgerlichen Selbstverständnis entfernt, sei noch einmal kurz rekapituliert.

Das bürgerliche Ich – mit dem Büchner seinen *Woyzeck* gerade nicht ausstattet – zeichnet sich dadurch aus, dass es sein Handeln in eine moralphilosophische Perspektive zu bringen sucht – und zwar individuell, als auch gesamthistorisch. Dieser Versuch setzt ein intelligibles Ich voraus, eine „Freiheit im praktischen Verstand“, die von der „Nöthigung durch Antriebe der Sinnlichkeit“ nicht unterdrückt wird. Insofern der Mensch in diesem Sinne als „frei“ gedacht wird, kann er die Naturkausalität durchbrechen und zur freien Ursache seines Handelns werden. Morale Zwecke sollen in der Welt verwirklicht werden. Nun ist aber die Welt nicht von vornherein so beschaffen, dass moralisches Handeln in ihr eine Chance hätte. Der Philosoph muss sich also nach einer Hilfskonstruktion umsehen. Er findet sie in dem Gedanken, dass die Welt in praktischer Absicht auch so müsste gedacht werden können, „dass die Gesetzmäßigkeit ihrer Form wenigstens zur Möglichkeit des in ihr zu bewirkenden Zweckes nach Freiheitsgesetzen zusammenstimme“ (Immanuel Kant), d. h. die Welt muss um der Verwirklichung der Moralität willen als ein System von

Zwecken gedacht werden, in dem es keine unüberbrückbare Kluft zwischen Natur und Freiheit gibt. Die Welt als Material der künftigen Verwirklichung von Moralität gedacht, ist aber die Welt als Geschichte. Die spekulative Wissenschaft, die ihr diese Moralität antut, ist die Geschichtsphilosophie.

Dass die Geschichte so ungezwungen zum Feld für eine moralphilosophische Überlagerung werden kann, hängt wiederum mit ihrer eigenen Struktur zusammen. Seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gerät „Geschichte“ in einer neuen Weise in Bewegung; die politische Revolution in Frankreich und die industrielle Revolution in England zeigen – im welthistorischen Maßstab – etwas „wirklich Neues“ unter der Sonne. Begriffe wie „Veränderung“, „Fortschritt“ setzen sich durch, – der im Singular gebrauchte Begriff einer „Geschichte“ selbst schält sich erst jetzt aus der älteren „Historie“ heraus, die noch die vielen – und im Prinzip immer gleichen – „Geschichten“ der Menschen umfasste. Diese neue Geschichte ist linear gedacht und zielgerichtet. Voller Unmut bedenkt Kant im Streit der Fakultäten die Vorstellung eines ewigen Kreislaufs mit Worten wie „leere Geschäftigkeit“ und „bloßes Possenspiel“. Die Geschichte soll nicht „abderitisch“ [einfältig] auf dem Fleck stehen, sondern das menschliche Geschlecht soll sich auf den Weg des „beständigen Fortschreitens zum Besseren“ machen. Setzt Büchner, nur 30/40 Jahre später, das alte Kreislaufdenken wieder in seine historischen Rechte ein?

Seit längerem hat die Forschung die Erkenntnis der „Zirkularbewegung der Geschichte als trostloses Faktum“ zum Dreh- und Angelpunkt von Büchners Geschichtsdenken erhoben. Was an Dantons Tod eruiert wurde, soll auch im Woyzeck gelten, indem man die Zeit beschreibt als „Karussell endlosen Leidenmüssens“ (G. Baumann), das sich nach der barocken Weise dreht: „Auf der Welt ist kein Bestand / Wir müssen alle sterben / das ist uns wohlbekannt.“ Für den christlichen Forscher wird im Woyzeck der „Kreislauf des göttlichen Gerichts“ vom „Kreislauf der Natur“ überlagert.

Im Anschluss an Maurice B. Benn hat Reinhold Grimm in seiner Arbeit *Georg Büchner und der moderne Begriff der Revolte* die „paradoxe“ Struktur des Büchnerschen Geschichtsdenkens betont, die er mit Camus im Mythos des Sisyphos vergegenwärtigt. Im Bild dieses Mythos soll der Zusammenfall zweier Modelle historischer Zeit, der zyklischen Wiederkehr und des linearen Fortschritts, in Büchners

Denken erklärt und mit der Haltung des „Pessimismus der Intelligenz, Optimismus des Willens“ (Antonio Gramsci) verknüpft werden: „Büchners ‚ehernes Gesetz‘ [...], dieser Teufelskreis aus Gleichheit und immerwährender Gegenwart, bildet bloß die eine Hälfte seines Paradoxons der Geschichte. Die andere beruht auf dem Gesetz der ungebrochenen Geraden, die in die Zukunft weist.“ So „prallen auch hier der Kreis der Wiederholung und der Pfeil des Fortschritts aufeinander oder treffen sich doch zumindest.“^[1]

Der Griff zum Paradox hat, wie Burghard Dedner erläutert, eine Vorgeschichte in der Büchner-Rezeption, in der schon früh Nietzsches Formel „Pessimist sein – und das Leben lieben“ verwandt wurde. Lässt sich Büchner für die eine oder für die andere historische Großmetapher gewinnen? Mit unserer Überlegung zur Zeitstruktur des Woyzeck wollen wir versuchen, das aktuell so einleuchtende Paradoxon von Maurice B. Benn und Reinhold Grimm der Historisierung auszusetzen. Zunächst eine Beobachtung: offenbar spielt Büchner mit verschiedenen Zeitmodellen. Er hat das „paradoxe“ Aufeinandertreffen von „Kreis der Wiederholung“ und „Pfeil des Fortschritts“ als ein groteskes Zusammenprallen von Körpern in Szene gesetzt: Der Hauptmann mit seinem vom Schlaganfall bedrohten Körper, dem vor der Drehbewegung der Zeit schwindelt, trifft in der Straßenszene auf den Doktor, der wie ein Pfeil an ihm vorbeischießen will. Hier treten ostentativ komisch zwei Personen als Zeit-Chargen auf. Woyzeck, der durch diese Szene hindurchrennt, wird angehalten, setzt sich wieder in Bewegung. Der Doktor „schießt ihm nach“. Beide, sich in gleicher Richtung und mit einer Schnelligkeit (die den Hauptmann schwindlig macht) entfernend, geben ein neues merkwürdiges Bild von Pfeil und Kreis ab: „Der Lange ist der Blitz und der Kleine der Donner“. Die verschiedenen Zeit-Figuren, die hier ihren Auftritt haben, müssen vor der eingangs entwickelten Überlagerung von „Geschichte“ und bürgerlicher Moralphilosophie untersucht werden. „Moralität“ und „Fortschritt“ scheinen ebenso zusammenzugehören wie „Unmoral“ und „Gleichgültigkeit“ zur Zeit, sowohl der eigenen Lebenszeit, als der Geschichte insgesamt.

Geht man von dieser Frage aus noch einmal in die um 1800 ausgetragene Diskussion um lineare oder zirkuläre Zeitmodelle zurück, so zeigt sich, dass bei der Rede von „pathologischer Affektion“ schnell der Vergleich mit dem „Tier“ und der Natur bei der Hand ist. Und zwar

gilt das sowohl für die kreisförmige Zeit selbst als für diejenigen, die sich gleichgültig in ihr aufhalten.

„Das Universum“, so dekretiert Fichte in der Nachfolge Kants, „ist mir nicht mehr jener in sich selbst zurücklaufende Cirkel, jenes unaufhörlich sich wiederholende Spiel, jenes Ungeheuer, das sich selbst verschlingt, um sich wieder zu gebären, wie es schon war; es ist vor meinem Blick vergeistigt, und trägt das eigene Gepräge des Geistes: stetes Fortschreiten zum Vollkommenen in einer geraden Linie, die in die Unendlichkeit geht.“ [2]

Die Gegner einer solchen Progressivität, sagt etwa zur gleichen Zeit Schelling, stellen den Menschen auf das Niveau der Tiere. Sie behaupten, „daß der Mensch so wenig als das Thier eine Geschichte habe, sondern daß er auf einen ewigen Cirkel von Handlungen eingeschlossen sey, in welchen er sich, wie Ixion um sein Rad, unaufhörlich bewege, und unter continuierlichen Oscillationen und bisweilen selbst unter scheinbaren Abweichungen von der krummen Linie doch immer wieder an den Punkt zurückfinde, von welchem er aus gegangen war.“ [3]

Ebenso wie Ixion, der zur Strafe für seine Vergehen an ein „feuriges Rad“ gebunden am Firmament entlangrollt, taucht in diesen Debatten um das Modell historischer Zeit der „Mythos von Sisyphos“ auf. „Trauriges Schicksal des Menschengeschlechts, das mit allen seinen Bemühungen an Ixions Rad, an Sisyphos‘ Stein gefesselt und zu einem Tantalischen Sehnen verdammt ist.“ Herder bietet sich die „ganze Oberfläche der Weltbegebenheiten“ als Erfahrungsraum für diese Auffassung der Geschichte dar. Die Annahme eines zielgerichteten Prozesses ist auch im letzten Drittels des 18. Jahrhunderts nicht viel mehr als eine kühne Spekulation, der zwar schon einige Erfahrungen entsprechen, die aber noch wesentlich durch moralphilosophische Postulate, dass es besser werden möge, befördert wird.

Ist nun diese progressive Zeit im vierten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts schon wieder am Ende? Gerät Büchner zwangsläufig wieder an die alte Metapher von Sisyphos, weil sich die Spekulationen der Geschichtsphilosophie blamiert haben? Warum lenkt Büchner den Blick auf einen Helden, seinen Woyzeck, der nach wie vor nicht über jenes bürgerliche „Ich“ verfügt, das allein „Zeit“ in die ethische Perspektive bringen kann?

Man muss hier genau differenzieren. Heinrich Heine macht auf den obsoleten, den „elegischen“ oder „sentimentalen Indifferentismus“ aufmerksam, mit dem zu seiner Zeit das Modell des „trostlosen Kreislaufs“ verbunden ist. Das heißt: die Kreislaufmetapher hatte eine neue Aktualität gewonnen. Sie wird jetzt von denjenigen benutzt, die angesichts der rasenden Zeit „Haltung“ zeigen, die glauben, sich gegen die Zeit behaupten zu können. Als Metapher der Trostlosigkeit galt das Kreislaufmodell auch in der Mitte und gegen Ende des 18. Jahrhunderts, daran ist nichts Neues. Neu ist lediglich, dass den Verfechtern der zirkulären Zeit die realhistorische Bewegung nicht mehr entspricht. Denn die „entmystifizierte Zeit“, die Zeit des Kapitals und der Kapitalverwertung macht sich in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts auch in Preußen / Deutschland auf den Weg. Sie bricht die noch ländliche Erfahrungswelt des Kreislaufs der Natur auf und konstituiert eine Bewegung, die zwar vorwärts geht – deren moralphilosophische Zielsetzung aber allmählich unglaublich wird. Nicht umsonst wird den Kategorien der Geschichtsphilosophie in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts der Prozess gemacht, und der Gerichtshof, vor dem sie sich verantworten müssen, sind die Kategorien der „politischen Ökonomie“. Die neue Zeit als Kraft „der Geschichte selbst“ dringt in alle Bereiche des Lebens ein – nur entspricht das, was sie mit sich führt, keineswegs den Hoffnungen der Aufklärer und des deutschen Idealismus.

[1] Reinhold Grimm: *Georg Büchner und der moderne Begriff der Geschichte*, in: *Georg-Büchner-Jahrbuch* (1981).

[2] Johann Gottlieb Fichte: *Die Bestimmung des Menschen*, Ditzingen 1997.

[3] Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *System des transzendenten Idealismus*, Hamburg 2000.

Der Versuch am Menschen

Die Rolle des ernährungs- ökonomischen Menschenversuchs in der naturwissen- schaftlichen Forschung zwischen 1800 und 1835

von
Jasmin
Ostermeyer

Versuche am Menschen sind keine Erfindung der experimentellen Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts. Seit der Antike benutzen Menschen andere Menschen, um zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Die Grenzen zwischen Schaden und Nutzen können dabei fließend sein; die Entscheidung, am Menschen zu experimentieren, birgt stets eine kaum kalkulierbare Gefahr, wie die Medizinerin Barbara Elkeles in ihrer Untersuchung über die moralische Akzeptanz des Menschenversuchs herausgearbeitet hat:

„Versuche an Menschen bedrohen Grundforderungen zwischenmenschlicher Beziehungen: die, den anderen nicht zu schädigen, die, ihn nicht als Gegenstand, sondern als Person wahrzunehmen, und die, seine Entscheidungsautonomie zu achten.“

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden, nachdem erste Ergebnisse aus Tierversuchen vorliegen, Experimente an Menschen durchgeführt, die die Auswirkungen einseitiger Ernährung auf die Funktionen des menschlichen Körpers untersuchen. Hintergrund dieser Untersuchungen ist das Bestreben, die kostenintensive Verpflegung von Soldaten sowie in Kranken- und Armenhäusern durch billigere Nahrungsmittel zu ersetzen. „Forschungsobjekte“ sind in den großen und überfüllten Hospitälern in Frankreich, an denen viele deutsche Jungmediziner ihre praktische Erfahrung sammeln, leicht zu finden. Es steht ein „leidenserfahrenes, duldsames und an Unterdrückung und Disziplin gewöhntes menschliches ‚Material‘ zur Verfügung“, zumal „bei Angehörigen der Unterschichten die personale Freiheit und Autonomie“ ohnehin wenig zählt.

François Magendie führt 1815 und 1826 ernährungsökonomische Experimente an Hunden durch. Die meisten seiner Versuchstiere sterben binnen kurzer Zeit aufgrund der einseitigen Füttermethode, bei der sie entweder nur Weißbrot oder Zucker, Olivenöl und Butter fressen dürfen. Die mit Schwarzbrot ernährten Tiere bleiben ohne Schaden, die mit Eiern und Käse gefütterten verlieren ihr Fell. Im Urin der Hunde stellt Magendie unterschiedliche Harnstoffkonzentrationen fest.

Magendies Behauptung, Gelatine enthalte einen ausreichenden Nährwert, um teure Speisen mit ihr zu ersetzen wird 1833 von Jean Nicolas Gannal widerlegt, der in einem 70-tägigen Versuch, bei dem seine Familie und er selbst als Testpersonen fungieren, zu dem Ergebnis kommt, es gebe riskante Mängelscheinungen. In den folgenden

Jahren werden von Henri Milne Edwards und Jean Sébastien Eugène de Fontenelle zwei großangelegte Versuchsreihen an insgesamt 129 Personen, darunter 57 Soldaten, durchgeführt. Nach Abschluss der Tests widerspricht Edwards Gannal und behauptet, gelatinehaltige Nahrung sei eine geeignete Alternative zur teuren Fleischernährung; Fontenelle meint bei der Auswertung seiner Versuchsreihen zu erkennen, dass der in der Gelatine enthaltene Nährwert bei gleichzeitigem Verzehr von Hülsenfrüchten um ein Vielfaches gesteigert werden könne. Die Diskussion des Experiments in der medizinischen Fachliteratur führt zu weitergehenden Vermutungen. Dass eine solch einseitige Ernährung mit Gelatine und Hülsenfrüchten zwangsläufig Störungen im Magen-Darm-Trakt zur Folge hat, ist bereits hinlänglich bekannt und lässt Zweifel an den Ergebnissen von Edwards / Fontenelle aufkommen. Doch schätzt das fachkundige Publikum die Folgen einer so gelagerten Mangelernährung noch weitreichender ein: „Hülsenfrüchte erzeugen leicht Krankheiten des Unterleibs, durch welche sich nach und nach ein Hang zur Melancholie entspinnen kann.“ Die Störung des Magen-Darm-Traktes könnte Auswirkungen auf das Gehirn haben und somit zu Realitätsverlust führen. Experimente wie diese, kritisiert Elkeles, seien häufig getragen von der „Gier, neue Methoden anzuwenden“, die Sorge um das Wohl der Probanden rücke in den Hintergrund. Eine außermedizinische Problemwahrnehmung sei bis zum Ende des 19. Jahrhunderts kaum vorhanden, der moralische Diskurs über eine Art der Medizin, „welche den Menschen betrachtet wie ein chemisches Molekül oder einen Frosch oder ein Versuchskaninchen“, habe nur in Fachkreisen stattgefunden. Auf diesem Hintergrund ist die literarische Verarbeitung im *Woyzeck* als Ausnahme zu bewerten, wobei zu bedenken ist, dass Büchner als Mediziner auch zum Fachpublikum zählt.

Das Ernährungsexperiment im *Woyzeck* – Versuchsverlauf und Folgen

Neunzig Tage lang ernährt Woyzeck sich ausschließlich von Erbsen und gibt seinen Urin an den Doktor ab, der ihn chemischen Analysen unterzieht. Für diese Tortur erhält Woyzeck eine tägliche Bezahlung von zwei Groschen. Welche fatalen Folgen eine solche Mangelernährung faktisch haben kann, ist im vorigen Kapitel bereits beschrieben worden. Auch bei der dramatischen Figur Woyzeck lassen sich die Auswirkungen der Erbsendiät ausmachen, sein körperlicher Zustand wird immer schlechter. Er ist abgemagert, der Doktor spricht von seinen „Spinnenfüßen“, und wirkt im Verlauf des Experiments immer kraftloser. Beim ständigen Pulsmessen des Doktors zeigt sich ein ungleichmäßiger Schlag: „Den Puls, Woyzeck, den Puls, klein, hart, hüpfend, ungleich“, „fühlen sie einmal, was ein ungleicher Puls“. Das Auftreten dieser Wirkungen erfreut den Doktor in höchstem Maße. Als Woyzeck ihm mitteilt, dass er unter „Zittern“ leide, ruft dieser aus: „Ey, Ey, schön, Woyzeck!“ und reibt sich die Hände. Woyzecks Haare fallen aus. Zusätzlich ist zu vermuten, dass Woyzeck dank seiner Hülsenfrucht-Ernährung mit starken Verdauungsproblemen zu kämpfen hat.

Doch sind nicht nur die körperlichen Folgen des Versuchs spürbar und Grund zur Freude für den Doktor. Auch die psychischen Auswirkungen der Erbsendiät zeigen sich. Woyzeck fühlt sich verfolgt, hört Stimmen, halluziniert. In einem „Gespräch“ (der Wortwechsel verdient diese Bezeichnung kaum) zwischen Marie und Woyzeck wird die Veränderung des Füsiliers offenbar:

MARIE

Wer da? Bist du's Franz? Komm herein!

WOYZECK

Kann nit. Muß zum Verles.

MARIE

Was hast du Franz?

WOYZECK (geheimnißvoll)

Marie, es war wieder was, viel, steht nicht geschrieben, und sieh da ging ein Rauch vom Land, wie der Rauch vom Ofen?

MARIE

Mann!

WOYZECK

Es ist hinter mir gegangen bis vor die Stadt. Was soll das werden?

MARIE

Franz!

WOYZECK

Ich muß fort. (er geht.)

MARIE

Der Mann! So vergeistert. [...] Er schnappt noch über, mit den

Gedanken.

Als er mit Andres Stöcke schneidet, sieht und hört er Dinge, die Andres nicht wahrnimmt:

WOYZECK

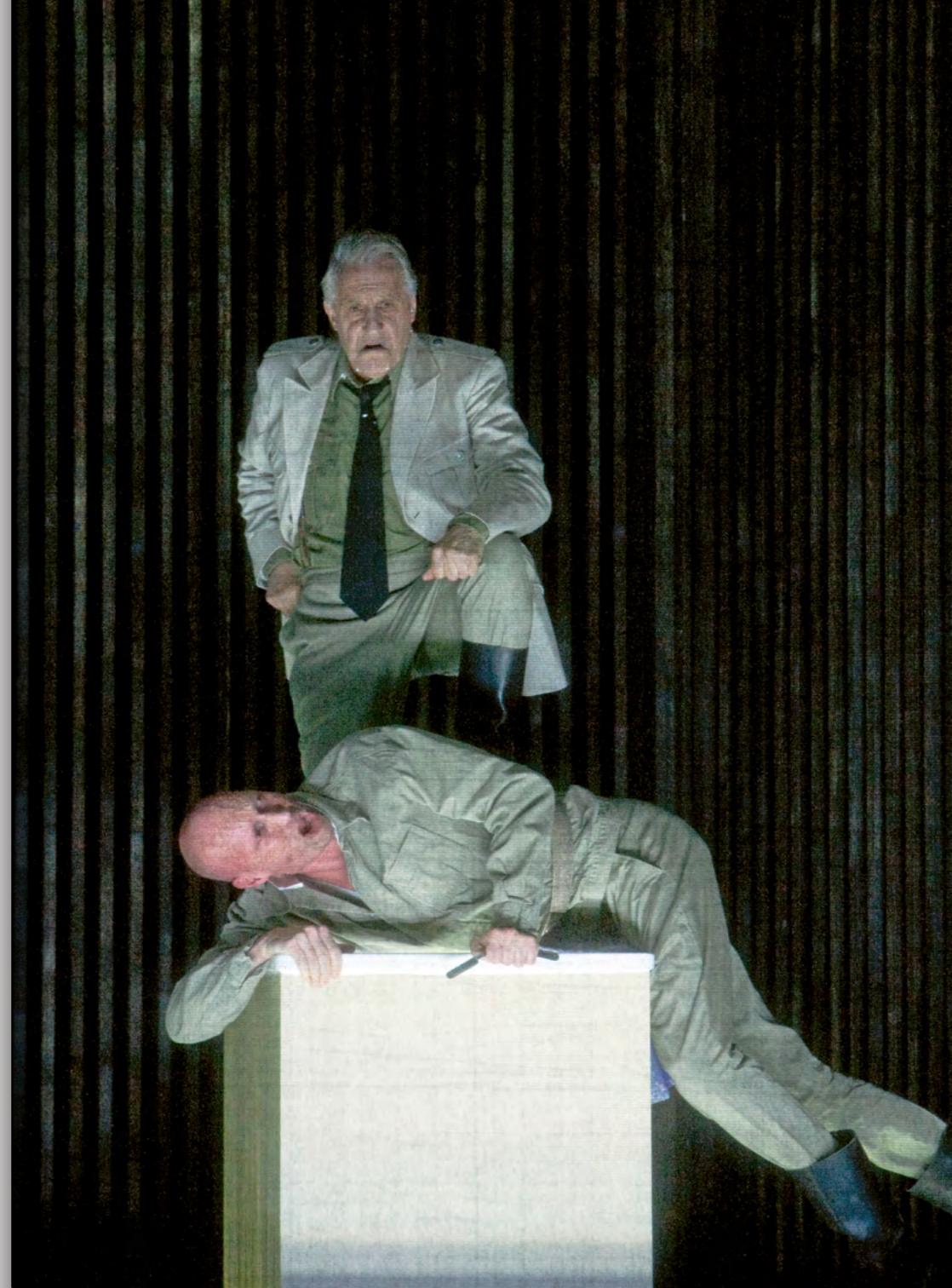
Ja Andres; den Streif da über das Gras hin, da rollt Abends der Kopf, er hob ihn einmal einer auf, er meint es wär' ein Igel.

[...] Andres, das waren die Freimaurer, ich hab's, die Freimaurer, still!

[...] Es geht hinter mir, unter mir (er stapft auf den Boden) hohl,hörst du? Alles hohl da unten. Die Freimaurer! [...] Andres. Wie hell! Ein Feuer fährt um den Himmel und ein Getös herunter wie Posaunen. Wie's heraufzieht! Fort. Sieh nicht hinter dich!

(Reißt ihn ins Gebüsch.)

Sowohl Andres als auch Marie glauben, dass Woyzecks Veränderung in einem „Fieber“ begründet liege. Während sie erschrocken auf den Wandel in Woyzecks Charakter reagieren, löst er im Doktor Jubel aus, so dass er seiner Testperson sogar die Erhöhung der Bezahlung verspricht: „Woyzeck, er hat die schönste aberratio mentalis partialis, die zweite species, sehr schön ausgeprägt, Woyzeck er kriegt Zulage. [...] Er ist ein interessanter Casus, Subject Woyzeck er kriegt Zulag.“ Der Doktor kündigt gar die Fortsetzung der Untersuchung an, diesmal auf der Basis einer rein fleischlichen Ernährung: „Hat er schon seine Erbsen gegessen? [...] Nächste Woche fangen wir dann mit Hamfleisch an.“ Sowohl der Versuchsaufbau als auch dessen Verlauf zeigen klare Parallelen zu den historischen Experimenten, die Georg Büchner mit großer Wahrscheinlichkeit bekannt waren.



Apokalypse

WOYZECK (stampft auf)
Hohl! Alles hohl! Ein Schlund!

Es schwankt!

(er taumelt)

Hörst Du, es wandert was mit uns
da unten!

(in höchster Angst)

Fort, fort!

(will Andres mit sich reißen)

ANDRES (hält Wozzeck zurück)

He, bist Du toll?

WOYZECK (bleibt stehn)

's ist kurios still. Und schwül.

Man möchte den Atem anhalten ...

(starrt in die Gegend)

ANDRES

Was?

1. Akt,
2. Szene

1. Akt,
3. Szene

1. Akt,
4. Szene

(Die Sonne ist im Begriff unterzugehen. Der letzte scharfe Strahl
taucht den Horizont in das grellste Sonnenlicht ...)

WOYZECK
Ein Feuer! Ein Feuer! Das fährt von der Erde in den Himmel ...
(... dem die wie tiefste Dunkelheit wirkende Dämmerung folgt ...)
... und ein Getös' herunter wie Posaunen.
(... an die sich das Auge allmählich gewöhnt.)
... Wie's heranklirrt!
ANDRES (mit geheuchelter Gleichgültigkeit)
Die Sonn' ist unter,
drinnen trommeln sie.
(Packt die geschnittenen Stöcke zusammen)
WOYZECK
Still, alles still, als wäre die Welt tot.

WOYZECK
Pst, still! Ich hab's heraus! Es war ein Gebild am Himmel,
und Alles in Glut! Ich bin Vielem auf der Spur!

MARIE
Mann!

WOYZECK
Und jetzt Alles finster, finster ... Marie, es war wieder was,
(er überlegt)
vielleicht ... Steht nicht geschrieben: „Und sieh, es ging der Rauch
auf vom Land, wie ein Rauch vom Ofen“?

WOYZECK
... wenn die Natur aus ist, wenn die Welt so finster wird, dass man
mit den Händen an
ihr herumtappen muss, dass man meint,
sie verrinnt wie Spinnengewebe. Ach, wenn
was is und doch nicht is! Ach, Ach, Marie! Wenn Alles dunkel is,
und
(macht mit ausgestreckten Armen ein paar große Schritte
durchs Zimmer)
nur noch ein roter Schein im Westen, ...

... wie von einer Esse: an was soll man sich da halten?

DOKTOR

Kerl, Er tastet mit seinen Füßen herum,
wie mit Spinnenfüßen.

WOYZECK

(bleibt nahe beim Doktor stehen, vertraulich)

Herr Doktor. Wenn die Sonne im Mittag steht, und es ist, als ging'
die Welt in Feuer auf,
hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir geredet.

Die Offenbarung des Johannes

[1,10] Ich wurde vom Geist ergriffen am Tag des Herrn und hörte hinter mir eine große Stimme wie von einer Posaune. [1,14–16] Sein Haupt aber und sein Haar war weiß wie weiße Wolle, wie der Schnee, und seine Augen wie eine Feuerflamme und seine Füße wie Golderz, das im Ofen glüht, und seine Stimme wie großes Wasserauschen; und er hatte sieben Sterne in seiner rechten Hand, und aus seinem Munde ging ein scharfes, zweiseitiges Schwert, und sein Angesicht leuchtete, wie die Sonne scheint in ihrer Macht.

[4,1] Danach sah ich, und siehe, eine Tür war aufgetan im Himmel, und die erste Stimme, die ich mit mir hatte reden hören wie eine Posaune, die sprach: Steig herauf, ich will dir zeigen, was nach diesem geschehen soll. [4,5] Und von dem Thron gingen aus Blitze, Stimmen und Donner; und sieben Fackeln mit Feuer brannten vor dem Thron, das sind die sieben Geister Gottes.

[6,12–13] Und ich sah: Als es das sechste Siegel auftat, da geschah ein großes Erdbeben, und die Sonne wurde finster wie ein schwarzer Sack, und der ganze Mond wurde wie Blut, und die Sterne des Himmels fielen auf die Erde, wie ein Feigenbaum seine Feigen abwirft, wenn er von starkem Wind bewegt wird.

[7,2] Und ich sah einen andern Engel aufsteigen vom Aufgang der Sonne her, der hatte das Siegel des lebendigen Gottes und rief mit großer Stimme zu den vier Engeln, denen Macht gegeben war, der Erde und dem Meer Schaden zu tun.

[7,16] Sie werden nicht mehr hungern noch dürsten; es wird auch nicht auf ihnen lasten die Sonne oder irgendeine Hitze.

[8,1] Und als das Lamm das siebente Siegel auftat, entstand eine Stille im Himmel etwa eine halbe Stunde lang. [8,5] Und der Engel nahm das Räuchergefäß und füllte es mit Feuer vom Altar und schüttete es auf die Erde. Und da geschahen Donner und Stimmen und Blitze und Erdbeben. [8,12] Und der vierte Engel blies seine Posaune; und es wurde geschlagen der dritte Teil der Sonne und der dritte Teil des Mondes und der dritte Teil der Sterne, sodass ihr dritter Teil verfinstert wurde und den dritten Teil des Tages das Licht nicht schien und in der Nacht desgleichen.

[9,2–3] Und er tat den Brunnen des Abgrunds auf, und es stieg auf ein Rauch aus dem Brunnen wie der Rauch eines großen Ofens, und

es wurden verfinstert die Sonne und die Luft von dem Rauch des Brunnens. Und aus dem Rauch kamen Heuschrecken auf die Erde, und ihnen wurde Macht gegeben, wie die Skorpione auf Erden Macht haben. [9,9] und hatten Panzer wie eiserne Panzer, und das Rasseln ihrer Flügel war wie das Rasseln der Wagen vieler Rosse, die in den Krieg laufen,

[10,1-3] Und ich sah einen andern starken Engel vom Himmel herabkommen, mit einer Wolke bekleidet, und der Regenbogen auf seinem Haupt und sein Antlitz wie die Sonne und seine Füße wie Feuersäulen. Und er setzte seinen rechten Fuß auf das Meer und den linken auf die Erde, und er schrie mit großer Stimme, wie ein Löwe brüllt. Und als er schrie, erhoben die sieben Donner ihre Stimme.

[12,1] Und es erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen.

[13,13] Und es tut große Zeichen, sodass es auch Feuer vom Himmel auf die Erde fallen lässt vor den Augen der Menschen;

[16,18] Und es geschahen Blitze und Stimmen und Donner, und es geschah ein großes Erdbeben, wie es noch nicht gewesen ist, seit Menschen auf Erden sind – ein solches Erdbeben, so groß.

[18,9] Und es werden sie beweinen und beklagen die Könige auf Erden, die mit ihr gehurt und geprässt haben, wenn sie sehen werden den Rauch von ihrem Brand, in dem sie verbrennt.

[19,3] Und sie sprachen zum zweiten Mal: Halleluja! Und ihr Rauch steigt auf in Ewigkeit. [19,17] Und ich sah einen Engel in der Sonne stehen und er rief mit großer Stimme allen Vögeln zu, die hoch am Himmel fliegen: Kommt, versammelt euch zu dem großen Mahl Gottes.

[20,9] Und sie stiegen herauf auf die Ebene der Erde und umringten das Heerlager der Heiligen und die geliebte Stadt. Und es fiel Feuer vom Himmel und verzehrte sie.



„Die Arbeit am Wozzeck geht langsam von Statten“ aus dem Briefwechsel von Alban Berg und Arnold Schönberg

Berg an Schönberg, Trahütten, 23. Juli 1918

Lieber verehrter Freund, nun sind's gerade 8 Tage, daß ich hier bin und ich kann dir berichten, wie das Leben hier im Allgemeinen und meines im Speziellen ist. Ich bin nicht ganz wohl: meine durch die letzten Jahre wieder verstärkte Disposition für Asthma hat – im Verein mit dem hiefür immer gefährlichen Klimawechsel – wiederholt stärkere u. schwächere Asthmaanfälle hervorgerufen. Die hindern mich leider vorderhand an der vollen Ausnützung meines Urlaubs: große Märsche – wie ich sie sonst in den Friedensjahren täglich unternahm – müssen unterbleiben und selbst beim Komponieren stört mich die ewige Atemnot. Nach einigen mißglückten Versuchen, Klavier- oder Kammermusik zu schreiben, hab ich doch wieder auf meinen alten Plan, den „Wozzeck“ zu komponieren, zurückgegriffen u. hier auch schneller u. leichter Anschluß an's Arbeiten überhaupt gefunden. Und das ist nach dieser jahrelangen Arbeitspause vielleicht die Hauptsache. [...]

Berg an Schönberg, Trahütten, 6. August 1918

Mein lieber, sehr verehrter Freund, ich kann Dir heute die für mich sehr erfreuliche Mitteilung machen, daß mir mein Major meinen Urlaub bis 31. August verlängert hat. Dadurch hab' ich also tatsächlich 7 Wochen erreicht. Mir ist das vor allem darum recht, weil ich dadurch in meiner, in an Dich erwähnten Arbeit an der Oper Wotzeck [sic] doch einige größere Partien fertig bringen werde; dann natürlich auch aus 1000 anderen Gründen. [...]

Berg an Schönberg, Berghof, 29. Juli 1918

[...] Meine Gesundheit hat sich wesentlich gebessert; ich habe viel zugenommen und mich auch sonst gekräftigt u. abgehärtet. Außer der guten Kost tragen dazu auch die täglichen, bei jedem Wetter ange-wöhnten Bäder im See und weite Spaziergänge bei. Und überhaupt die Sorglosigkeit um's Leben für die allernächste Zeit.

Die Arbeit am Wozzeck geht langsam von Statten. Von den 3 Akten zu je 5 Bildern (Scenen) sind fertig komponiert: der ganze I. Akt (über 700 Takte) und eine große Scene des II. Akts (ca. 200 Takte). Vielleicht gelingt's mir, hier noch den 2. Akt fertig zu bekommen. [...]

Berg an Schönberg, Wien, 28. Juni 1921

[...] Was das Zustandebringen von Arbeiten betrifft, kann ich von *mir* nichts Gutes berichten, obwohl ich seit ca. 3 Wochen regelmäßig an der Arbeit bin. Mir scheint – und Du wirst es auch am Stil dieses Briefes erkennen – ich kann nicht mehr *schreiben*. Wenn ich das reichliche Material zu dem Buch über Dich, zu dem ich in letzter Zeit auch wieder vieles zusammengetragen habe, endlich in eine Form bringen will, komm ich nicht vom Fleck. So daß ich meine großzügigen Sommerpläne: Vollendung des Buchs, Komposition eines Balletts u. Beendigung des Wozzeck, schon in ihrer ersten Etappe gescheitert sehe. (In der Verzweiflung darüber habe ich – angeregt durch unsern Walzerabend und Deine Ballett-Idee – an etwas Tanzmusikartigem geschrieben.) [...]

Berg an Schönberg, Trahütten, 4. August 1921

Lieber, verehrter Freund. Wir sind nun 10 Tage hier. Nach dem – was Arbeiten betrifft – ganz verpatzten Juli habe ich mich hier wieder an den *Wozzeck gemacht*, um von den vielen unfertigen u. geplanten Arbeiten wenigstens eine vom Fleck zu bringen. Wenn Gott will u. das Tempo, das ich augenblicklich eingeschlagen habe, anhält, bring ich die Komposition (freilich noch nicht instrumentiert) der Oper noch in diesem Monat fertig und hab dann den Kopf frei für andere Dinge. Mein Gewissen zu beruhigen hab' ich freilich nicht erreicht. Dies wäre allein das fertige Buch über Dich imstande und – wenigstens ein zusagender Stoff für ein Ballett. Aber beides liegt nicht vor und ich bin, trotzdem mir die Arbeit am Woyzeck von der Hand geht, nicht recht froh. [...]

Berg an Schönberg, Trahütten, 24. August 1921

Lieber verehrter Freund, der 1. Sept. rückt heran und ich kann das Ziel, das ich mir vorgestellt habe (die Komposition des Wozzeck in diesem Sommer noch zu vollenden) nicht bis dahin erreichen. Und damit nicht die Ruhe (des Kopfes u. des Herzens) finden, die ich in die kommende Saison gerne mitbrächte. Eine Unterbrechung jener Komposition bedeutet – nach den Erfahrungen die ich bisher *alle Jahre* gemacht habe – die Hinausschiebung der Beendigung der Oper und der Möglichkeit, etwas *anderes* zu beginnen, um ein *völes Jahr*. Ja vielleicht könnte diese Unterbrechung (es wäre die 4. an dieser Arbeit!) dazu führen, daß ich die letzte Energie zur Vollendung einer Sache, die in mancher Hinsicht nun schon fast *hinter mir liegt*, *überhaupt nicht* mehr aufbringe und damit einer Arbeit verlustig gehe, an die ich soviel Mühe u. Zeit u. Liebe (fast hätte ich gesagt: „Glaube, Liebe u. Hoffnung“) gewendet habe. [...]

Arnold Schönberg an den Direktor der Universal Edition Emil Hertzka, 24. Oktober 1921

Lieber Herr Direktor, ich muß Ihnen schleinigst Mitteilung machen von einer großen Überraschung. Alban Berg hat mir vorgestern seine *fertige Oper „Woyzeck“* gezeigt. Ich habe nun allerdings als sicher angenommen, daß Berg etwas Talentvolles zusammenbringt, aber doch meine großen Zweifel gehabt, ob er etwas wirklich theatermäßiges zusammenkriegt. Und das ist nun die große Überraschung. Das ist eine *Oper!!* Eine echte *Theatermusik!* Technisch nicht leicht, aber durchaus aufführbar, kaum so schwer, wie Schreker. Nun möchte ich Ihnen einen Rat geben und Sie vorher daran erinnern, daß ich Ihnen schon öfters gut geraten habe, z. Bsp. als ich Ihnen sagte, noch ehe Sie mit Schreker abgeschlossen hatten, seinen großen Erfolg vorausgesagt habe:

1. Schließen Sie schleinigst einen Vertrag mit Berg.
2. Geben Sie ihm einen Vorschuß, damit er 5-6 Monate nichts anderes zu tun braucht als zu instrumentieren.
3. Schicken Sie ihn sofort nach Frankfurt zu Lert [1. Kapellmeister der Frankfurter Oper], welcher ihn, ohne daß Berg weiß, woher er von der

Oper erfahren hat, schon jetzt aufgefordert hat, die Oper in Frankfurt vorzuspielen. Das Interesse für den Stoff augenblicklich sehr groß. Ich bin sicher, daß der vor allem ein bedeutender Theater-Erfolg wird (obwohl die Musik gut ist!) Ich habe einen ausgezeichneten Eindruck davon bekommen. Da sitzt alles so tadellos, als ob Berg noch nie etwas anderes geschrieben hätte, als Theater Musik.

Schönberg an Berg, Traunkirchen, 26. Oktober 1921

Viele Herzliche Grüße.

Wir hoffen bestimmt euch noch hier zu sehen. Jedenfalls aber mach erst den Wozzeck fertig.

Vielen Dank für das schöne Geburtstagsgeschenk. Dein Aufsatz ist sehr gut und lustig. Vielen Dank auch Deiner lieben Frau. Herzl. Grüße Schönberg

Berg an Schönberg, Frankfurt a. M., 19. Dezember 1921

Liebster Freund, endlich sind die wichtigsten Ereignisse vorüber u. wir können Dir kurz berichten: Lert möchte vor einem endgültigen Abschluß (der uns recht wahrscheinlich erscheint) die *Partitur* sehen. Darmstadt ebenfalls, erscheint uns aber wenig aussichtsvoll. Steuermanns Konzerte beide glänzend verlaufen. Großer Erfolg. Mittwoch kehren wir heim. 1000 Grüße Euch allen!

Berg und Steuermann

Berg an Schönberg, Hofgastein, 2. Juni 1922

[...] Die letzten Tage in Wien waren recht anstrengend. Aber nun ist der Wozzeck wenigstens ganz fertig. Es existieren 2 gleichlautende, wunderbar eingebundene Partituren. Der Auszug ist größtenteils auch fertig und wartet in ein paar Wochen nur meiner Revision.

Was sagst du zu Lert. Seine Absage ist ja einleuchtend und ihm bei dem heutigen Stand des Theaterbetriebs nicht einmal zu verdenken. – [...]

Berg an Schönberg, Wien, 14. November 1923

Liebster Freund, ich habe lang nichts von mir hören lassen: Die Abreise Helenens stand vor der Tür. Nun hat sie die wieder auf Anfang nächster Woche verschoben u. zw. aus folgendem Grund: Kleiber kommt nach Wien u. hat mir durch Hertzka sagen lassen, daß ich ihm den Wozzeck vorspielen soll. Das wird Samstag nachm. bei Hertzka stattfinden. Ich habe mir als Assistenz den Dr. Bachrich genommen. Wir studieren also, teils zusammen, teils allein den Klavierauszug. Von dem Ergebnis des „Vorspielens“ werde ich dir sofort berichten. Bis dahin Grüße ich Dich, liebster Freund, auch im Namen Helenens, auf das Allerherzlichste
Dein Berg

Schönberg an Berg, Wien, 13. Dezember 1925

erhoffen besten premierenerfolg wünschen herzlichst alles beste bedauern nicht dabei zu sein herzlichst schoenberg



Zur Uraufführung des *Wozzeck*

Zunächst gab es hierbei sowohl bei den Sängern wie dem Orchester heftigen Protest. Mehrere Orchesterproben mussten abgebrochen werden, da die Musiker zu passivem Widerstand übergingen. Doch schließlich ward Kleibers Fanatismus und mitreißender Schwung aller Schwierigkeiten Herr. Dabei stellt die *Wozzeck*-Partitur, die sich häufig zur Sechs- und Siebenstimmigkeit entwickelt, in der Beherrschung des Klanglichen, der rhythmischen Komplexe und dem Zwang, Polyphones plastisch zu gestalten, an den Dirigenten höchste Anforderungen, zumal er immer trotz aller Vielstimmigkeit den Gesangsstimmen, die vom Melodramatischen über Sprechgesang bis zu den kompliziertesten Intervallen wechseln, ihr Recht und volle Verständlichkeit lassen muss.

Die Sänger, die zunächst, wie an alle abwegigen Aufgaben mit großem Misstrauen an das Studium ihrer Rollen herangingen, fanden sich allmählich in den neuen Stil, vor allem dem von Alban Berg und seinem Lehrer Arnold Schönberg übernommenen „Sprechgesang“, d. h. eines Sprechens nicht nur der vorgeschriebenen Rhythmen,

von
Julius Kapp

sondern auch in festgelegten Hebungen und Senkungen der Stimmlage zurecht und kamen der von Kleiber geforderten idealen Lösung ihrer Aufgaben immer näher. Vor allem Leo Schützendorf bot in der Titelrolle eine erschütternde Leistung, der sich Waldemar Henke als Doktor [recte: Hauptmann], Marie [recte: Sigrid] Johanson als Marie und Fritz Soot als Tambourmajor würdig gesellten. Panos Aravantinos hat in herrlichen Bühnenbildern, die zu seinen besten zählen, die große technische Schwierigkeit der 15 Verwandlungen glänzend gelöst, und Hörths Regie war eine Meisterleistung. Am 14. Dezember 1925 war es endlich soweit, dass das für die damalige Zeit ungeheure Wagnis zur Tat werden konnte. Wie stets bei bedeutenderen Bühnengeschehnissen hatte sich von oft recht stürmischen Probenvorgängen viel Wahres und noch mehr Falsches in der Stadt verbreitet. Der Kampf der Konservativen und der Anhänger der atonalen Musik schlug hohe Bögen. Man erwartete eine Sensation oder einen Riesenskandal. Die Stimmung war noch gereizter durch die noch lebhaft die Öffentlichkeit beunruhigende Schillings-Krise, für die man vielfach Kleiber und sein fanatisches Eintreten für den *Wozzeck* verantwortlich machte. Und Kleiber wiederum wollte und musste nun beweisen, dass er mit seiner Forderung im Recht gewesen war. Alban Berg war zu den Bühnenproben in Berlin eingetroffen und gewann sich durch seine vornehme, offene Art bald die Sympathien aller Mitwirkenden. Viele Abende diskutierten wir im engeren Kreis, und ich muss sagen, dass ich, obwohl ich von Schönbergs neuer Lehre gar nicht überzeugt war, bald erkannte, dass Berg seinen *Wozzeck* durchaus nicht theoretisch, sondern aus ehrlicher innerer Überzeugung geschaffen hatte. Er schrieb, wie er musste, und hatte aus der Büchnerschen Dichtung heraus ein Werk geschaffen, dass einmalig war, weder Vorgänger hatte noch Nachahmer finden konnte. Wie einst die aller Hindernisse zum Trotz erzwungene Berliner Theateraufführung des *Freischütz* als die Geburtsstunde der deutschen Oper (gegenüber der bis dahin herrschen italienischen) gelten kann, so wurde die noch weitumstrittene Berliner Uraufführung des *Wozzeck* ein Eckpfeiler in der Operngeschichte. Er brach Bahn für die moderne Musik, die aber bisher leider ihm nichts Gleichwertiges nachfolgen lassen konnte. Auch Alban Berg selbst konnte mit seinem (Fragment gebliebenen) zweiten Opernversuch *Lulu* (nach Frank Wedekind) die einmalige Höhe, die er im *Wozzeck* erklimmen, nicht halten.

Als die Generalprobe des *Wozzeck* zwar heftige Diskussionen auslöste, aber einen Erfolg der Premiere ahnen ließ, schlug die konservative Presse, die mit einem glatten Fiasco gerechnet hatte, sofort Lärm und brachte erlogene Sensationsmeldungen von einem Theaterskandal. So schrieb die *Nachtausgabe*: „Bei der Generalprobe zu Alban Bergs Oper *Wozzeck* in der Staatsoper, die heute vor dichtgefülltem Hause stattfand, kam es zu Skandalszenen, wie man sie bisher im Staatlichen Opernhaus nicht gewohnt war. Es zeigte sich, wie schnell der Geist eines Hauses leiden kann, wenn man einem vornehmen Theater von heute auf morgen seinen Führer nimmt, wenn man sich entschließt, den Intendanten fristlos zu entlassen, noch ehe man gleichzeitig auch den geeigneten Ersatz für ihn gefunden hat. Nach dem ersten Akt verhielt sich das Publikum vollständig schweigend und teilnahmslos. Nach dem zweiten war es zunächst das Gleiche. Dann aber versuchten die radikalen Schönberg-Jünger doch noch Applaus zu erzwingen, worauf die andere Partei mit Zischen antwortete. Dabei kam es schon zu erregten Szenen im Publikum. Nach dem dritten Akt kam es zu einem regelrechten Skandal. Das Beifallklatschen derer, die der Schönberg-Richtung huldigten, den Komponisten zu sehen und den mutigen Sängern und Erich Kleiber zu danken wünschten, wurde mit heftigen Gegendemonstrationen beantwortet. In allen Teilen des Hauses bildeten sich erregte Gruppen. Es kam zu Auseinandersetzungen, die in Tätlichkeit auszuarten drohten!“

An diesen Tendenzmeldungen, die auch sofort in auswärtigen Zeitungen übernommen wurden, war kein wahres Wort. Abgesehen von wenigem Zischen nach der krassen Wirtshausszene verlief die Generalprobe ohne jede Störung. Es setzte sogar, namentlich nach dem zweiten Akt, starker Applaus ein, der sich zu einer Ovation für Kleiber, in dem man den Initiator dieses Wagnisses zu erkennen glaubte, auswuchs. Oscar Bie brachte am Morgen der Premiere im *Berliner Börsencourier* noch folgende dringende Mahnung: „Wir möchten das Publikum dringend davor warnen, vor und bei der Premiere des *Wozzeck* in der Staatsoper sich durch keinerlei Stimmungsmacher beeinflussen zu lassen, sondern die Aufführung dieses bedeutenden und wichtigen Werkes rein objektiv zu beurteilen. Leider sind die Verhältnisse in der Staatsoper noch so ungeordnet, dass die Meinungsverschiedenheiten einen des Hauses nicht würdigen Ausdruck finden. Die Generalprobe verlief, von einigen unwesentlichen Störungen

abgesehen, durchaus vorteilhaft für die Aufführung, besonders war nach dem zweiten Akt ein so einmütinger Beifall zu hören, minutenlang und von einer Stärke, wie er kaum hier erlebt worden ist, dass sich der Komponist und Dirigent mit den Sängern mehrfach zeigen mussten. Alle Meldungen, die anders lauten, sind übertrieben und können unter Umständen einer bestimmten persönlichen Initiative entspringen. Ich darf heute schon sagen, dass die Aufführungen dieses Werkes eine der charaktervollsten und gelungensten Leistungen unserer Oper darstellt. Also seid ruhig und sachlich.“

Und das Publikum der Premiere, in dem zahlreiche Musiker aus allen Ländern vereint waren, bewährte sich. Es erkannte die einmalige Tat, die Alban Berg ganz aus dem Drama Georg Büchners geschöpft und zu einer in der modernen Oper noch nie erreichten Einheit, nicht aus kalt errechneter Theorie, sondern heißem inneren Erleben geschaffen hatte. Die Mehrzahl der Besucher war tief erschüttert und spendete dem Komponisten ehrlich begeisterten Beifall. Einige schrille Pfiffe und Missfallensäußerungen verhallten wirkungslos. Lediglich bei einer recht überflüssigen Demonstration für Kleiber vor Beginn des zweiten Aktes erhob sich starker Widerspruch.

Die maßgebende Musikkritik war durchaus positiv und erkannte die Einmaligkeit dieses Werkes verständnisvoll an. Ihre Prophezeiungen erwiesen sich als zutreffend: „Das hier ein Werk vorliegt, dessen hohe innere Qualitäten noch Geltung haben werden, wenn kein Mensch mehr an den gegenwärtigen Berliner Opernkrach denkt, wird sich erweisen. Das Werk wird seinen Weg machen und den Namen des Komponisten um die Welt tragen. Sie zeigt aber schwerlich einen Weg zu neuen Zielen auf, wird vielmehr eine einmalige Einzelerscheinung bleiben, fraglos ein Werk von unbestreitbarer Bedeutung in der Musikgeschichte!“ Das natürlich auch die Gegenseite heftig loslegte, konnte nicht verwundern. Am schärfsten wetterte Paul Zschorlich in der *Deutschen Zeitung*. Unter der Überschrift „*Gestotter in der Staatsoper*“ schrieb er unter anderem: „Als ich gestern Abend die Staatsoper verließ, hatte ich das Gefühl, nicht aus einem öffentlichen Kunstinstitut zu kommen, sondern aus einem öffentlichen Irrenhaus. In Bergs Musik gibt es nicht die Spur einer Melodie. Es gibt nur Brocken, Fetzen, Schluchzer und Rülpsen. Harmonisch ist das Werk indiskutabel, da alles falsch klingt. Ich halte Alban Berg für einen musikalischen Hochstapler und für einen gemeingefährlichen Tonset-

zer. Es handelt sich im Bereich der Musik um ein Kapitalverbrechen. Ich will von morgen ab Moses Kanalgeruch heißen, wenn das kein aufgelegter Schwindel ist. An die Stelle des sonst in Opern üblichen Liebesduetts tritt die kernige Frage des Wozzeck: „Aber, Herr Doktor, wenn einem die Natur kommt!“ Wie man sich da verhalten soll, werden die Schönbergianer wohl aus Bergs Musik heraushören. Am Schluss einer Szene schallt zweimal das Wort „Hundsrott“ durch den Raum. Kurzum: man beginnt sich Unter den Linden nicht nur einzuleben, sondern auch auszuleben. Der Tag kann nicht mehr fern sein, da der Beischlaf auf der Bühne der Staatsoper coram publico vollzogen wird. Erst [dann] wird der Schönberg-Kleiber-Klüngel am Ziel seiner Wünsche sein. Ein Komponist, der die Musik dazu macht, wird sich heute ohne weiteres finden. Es bleibt eine einzige Hoffnung, dass sich das Publikum in seiner überwiegenden Mehrheit nicht dazu bereit finden lässt, in diesem Augiasstall der Bergschen Kunst Platz zu nehmen. Dass es der Gemeinheit nicht stille hält, die in den Wozzeck-Szenen mit der Langeweile Hand in Hand geht. Dass ein undefinierbarer, aber sicherer Instinkt es davon abhalten wird, den Weg zu betreten, auf dem Herr Kleiber winkt. Es wird sich in den nächsten Aufführungen nun erweisen müssen, ob dieser Instinkt noch vorhanden ist, oder ob die Seuche weiter um sich frisst.“

Aber das Publikum ging mit dem Wozzeck mit. Der Besuch der Wiederholungen war gut, und nur nach der Wirtshausszene gab es ab und zu vereinzelte Proteste. Da griffen die Gegner zu einem letzten Vorstoß. Am 8. Januar 26 brachte der *Lokal-Anzeiger* unter der Überschrift „Störung der Wozzeck-Vorstellung“ die Meldung, dass die gestrige 4. Aufführung vorzeitig abgebrochen werden musste, da laute Pfui-Rufe das Orchester veranlasst hätten, das Spiel zu unterbrechen. Erfreut druckte die *Deutsche Zeitung* diese Fehlmeldung nach und schrieb: „Damit ist die Oper Wozzeck erledigt, und Erich Kleiber hat eine Lektion empfangen, bei der ihm das Lächeln wohl vergehen wird. Sollte das Werk nun nochmals angesetzt werden, so dürften weitere Skandalszenen nicht ausbleiben.“ Doch auch diese völlig unwahre Meldung wie die angeheftete Drohung verfehlten ihre Wirkung. Der Wozzeck behauptete sich im Spielplan und erlebte vom 14. Dez. 1925 bis 20. Dez. 1932 21 Aufführungen. Es ist das einzige atonale Werk, das sich bis heute gehalten hat.



100 Jahre *Wozzeck* – 100 Jahre Aufführungs- geschichte an der Berliner Staatsoper

von
Detlef Giese

„Das ist eine Oper!! Eine echte Theatermusik! [...] Ich habe einen ausgezeichneten Eindruck davon bekommen. Da sitzt alles so tadellos, als ob Berg nie etwas anderes geschrieben hätte, als Theater Musik.“ Derart enthusiastisch hatte Arnold Schönberg, Lehrer und Mentor Alban Bergs, im Oktober 1921 sich gegenüber dem Direktor der Wiener Universal Edition, Emil Hertzka, geäußert. Der besagte Brief enthielt überdies eine Aufforderung, den Komponisten und das Werk unverzüglich unter Vertrag zu nehmen, verbunden mit einem Vorschuss für Berg, damit dieser seine Oper in Partitur und Klavierauszug möglichst bald fertigstellen könne. Denn was Schönberg zu diesem Zeitpunkt von Bergs *Wozzeck* kannte, war lediglich ein Particell, d. h. eine ausgearbeitete, aber keineswegs finale Fassung der Werksubstanz in Gestalt der komponierten Gesangsparts und eines angedeuteten Orchestersatzes.

Geradezu prophetisch mutet diese Einschätzung Schönbergs an – die Zukunft sollte es jedenfalls bestätigen, dass mit *Wozzeck* in der Tat eine „echte Theatermusik“ in die Welt gekommen war, eines der unstrittig bedeutsamsten Musiktheaterwerke der Moderne. Es musste sich freilich erst einmal ein Theater finden, das den Mut besaß, dieses zweifellos außergewöhnliche, höchste aufführungspraktische Anforderungen stellende Werk zu realisieren. Mehr als vier Jahre dauerte es bis zur Uraufführung, mit mancherlei Schwierigkeiten und Rückschlägen, die überwunden werden mussten.

Zunächst einmal waren die Grundvoraussetzungen zu schaffen: Die Instrumentierung konnte Berg im Frühjahr 1922 beenden, mit Hilfe einiger seiner treuen Schüler lag bis zum Sommer die fertige Partitur vor, ebenso ein Klavierauszug, der für das Kennenlernen und Einstudieren des Werkes unabdingbar war und der im Selbstverlag publiziert wurde, mit großzügiger Unterstützung von Alma Mahler-Werfel. Als sich Emil Hertzka im Frühjahr des folgenden Jahres nach einigem Zögern dazu entschloss, *Wozzeck* in sein Verlagsprogramm aufzunehmen, konnte das Werk gezielt den in Frage kommenden Opernbühnen angeboten werden, vorzugsweise natürlich im deutschsprachigen Raum. Prag schien sich dafür zu interessieren, ebenso Hamburg und Wien, die Pläne zerschlugen sich jedoch, auch aus München kam eine Absage. Größere Chancen zur Verwirklichung zeichneten sich indes in Berlin ab: Kurz nachdem er zum Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden berufen worden war, fragte Erich

Kleiber – ein gebürtiger Wiener und damals erst 33 Jahre alt – im Herbst 1923 bei der Universal Edition bezüglich des *Wozzeck* an. Unter Anwesenheit Bergs, der über Kleibers Interesse sehr erfreut war, wurde Anfang 1924 in Wien ein Vorspiel der Oper auf dem Klavier arrangiert. Kleiber zeigte sich immens beeindruckt und versprach, alles in die Wege zu leiten, damit *Wozzeck* als Novität auf den Spielplan der Berliner Staatsoper käme. Fast zwei Jahre sollten jedoch nach dieser wohlwollenden Absichtserklärung noch ins Land gehen. Der Akzeptanz der Bergschen Musik im Allgemeinen und des *Wozzeck* im Speziellen wuchs während dieser Zeit spürbar. Im Sommer 1923 war durch eine Aufführung seines Streichquartetts beim Salzburger Kammermusikfestival offensichtlich geworden, was für ein herausragender Komponist Berg war. Für noch größeres Aufsehen sorgte die Darbietung der von Berg eigens zu „Werbezwecken“ zusammengestellten *Drei Bruchstücke aus Wozzeck* im Juni 1924 beim Tonkünstlerfest in Frankfurt am Main. Erstmals konnten die Fachkollegen und die musikalische Öffentlichkeit einen klanglichen Eindruck von dieser Musik gewinnen, auch hinsichtlich der Sprachbehandlung und des Wort-Ton-Verhältnisses. Mehrfach und in kurzer Folge kamen die *Bruchstücke* konzertant zur Aufführung, stets mit gutem Erfolg, so dass Berg weiter ermutigt wurde, das Seinige zu tun, damit das ganze Werke auf die Bühne gelangte.

In Berlin ging es nämlich nicht so rasch voran, wie Berg und Kleiber es sich gewünscht hatten. Zwar hatte Staatsoperintendent Max von Schillings den *Wozzeck* für sein Haus angenommen, unter der Bedingung, dass bis zum Herbst 1924 das Orchestermaterial vorliegen müsse, zudem möglichst fehlerfrei. Kleinere Verzögerungen diesbezüglich fielen weniger ins Gewicht als die Verwerfungen, die sich an der Staatsoper selbst ereigneten. Die geplante Uraufführung wurde wiederholt verschoben, erst vom Mai 1925 auf September, dann auf November, schließlich auf Dezember. Nicht nur mit anderen ambitionierten Projekten war man in Schwierigkeiten geraten, heftige Auseinandersetzungen zwischen Intendant von Schillings und dem preußischen Kultusministerium hinsichtlich aus dem Ruder laufenden Budgets, verbunden mit Organisationsproblemen, Streikaktionen und einer drohenden Entlassungswelle, führten zur fristlosen Entlassung des Intendanten. Ein Triumvirat mit GMD Erich Kleiber, Oberspielleiter Franz Ludwig Hörth und Verwaltungsdirektor Franz Winter trat Ende

November 1925 als Interim an seine Stelle, wenige Wochen vor der geplanten *Wozzeck*-Premiere.

Unter diesen Umständen mutet es geradezu wunderhaft an, dass diese Uraufführung überhaupt zustande kam, und zumal in der erreichten künstlerischen Qualität. Angesichts der ungewöhnlichen aufführungspraktischen Herausforderungen musste viel Zeit und Kraft in eine intensive Probenarbeit investiert werden, wobei die Anzahl der Proben, die durchaus auch aus politischen Gründen inner- und außerhalb des Hauses kursierten, als deutlich übertrieben zurückgewiesen wurden. Er habe „im ganzen fünfzehn Orchesterproben (Streicher- und Bläserproben eingerechnet!) für die Aufführung gebraucht“, so Kleiber im Rückblick. Hinzu kamen natürlich noch weitere Bühnenproben mit Klavier sowie zahlreiche Repetitionsstunden für die beteiligten Sängerinnen und Sänger.

Als sich der 14. Dezember 1925, ein Montag, als Uraufführungsdatum herauskristallisierte, reiste Berg zwei Wochen zuvor nach Berlin, um an den Endproben teilzunehmen. Durchaus erstaunt konstatierte er, dass niemand der Mitwirkenden „über Unaufführbarkeit, Unsangbarkeit und dergleichen lamentierte“. Die Solisten, den Chor und das Orchester fand er hochmotiviert vor, den Dirigenten und das für Szene und Ausstattung verantwortliche Personal ebenso. Mit Erich Kleiber sowie Franz Ludwig Hörth als Regisseur und Panos Aravantinos als Ausstatter waren Künstler zusammengekommen, die außerordentlich konzentriert und mit spürbarem Engagement bei der Sache waren – der große Eindruck, den die Aufführung beim Großteil des Publikums hinterließ, ist sicher auch ein Resultat dieser Haltung. Berg selbst hat seine Wertschätzung wiederholt zum Ausdruck gebracht, auch wenn er im Detail mit Manchem noch unzufrieden war, etwa mit der Realisierung der Bühnenmusik. Der Erfolg aber gab ihm und seinem Werk Recht, ebenso dem gesamten komplexen Opernapparat, der zum Einsatz gekommen war. Das besondere Lob des Komponisten galt den „erstklassigen Sängern“, der Leistung der Staatskapelle und natürlich dem Dirigenten: „Ich habe es nicht für möglich gehalten, als Musiker und Dramatiker je so verstanden zu werden, wie dies durch Kleiber geschieht.“

Diese erste Produktion des *Wozzeck*, gewiss ein Meilenstein in der Operngeschichte des 20. Jahrhunderts, ein Ereignis von geradezu epochalem Rang, wurde zum Ausgangspunkt für eine (fast) kontinu-

ierliche Beschäftigung und Präsenz dieses Werkes an der Berliner Staatsoper. Als das Traditionshaus Unter den Linden für zwei Spielzeiten 1926 bis 1928 grundlegend renoviert und technisch ertüchtigt wurde, transferierten Kleiber, Hörth und Aravantinos die Aufführung in die sogenannte „Krolloper“ am Rande des Tiergartens, die ab dem späten 19. Jahrhundert als zweite Spielstätte der Staatsoper diente, zur Saison 1927/28 jedoch als eigenständiger künstlerischer Betrieb etabliert wurde. Nach dem Rückzug in das Stammhaus setzte Erich Kleiber sofort den *Wozzeck* wieder auf den Spielplan, 1932 folgte eine umgearbeitete Inszenierung mit veränderter Besetzung, die zuvor weitgehend konstant geblieben war – u. a. musste der überraschend verstorbene Leo Schützendorf in der Titelrolle ersetzt werden. Zwischen der Uraufführung Ende 1925 und Ende 1932 fanden insgesamt 21 *Wozzeck*-Vorstellungen an der Staatsoper statt, wobei Kleiber diese stets als „Chefsache“ begriffen und selbst dirigiert hat.

Die Jahre des Dritten Reiches sahen indes keine *Wozzeck*-Aufführungen. Bergs Musik galt als „entartet“, wurde entsprechend verfeindt und verstummte ab 1933. Die erste Nachkriegsdarbietung Unter den Linden – erstmals war *Wozzeck* wieder 1951 bei den Salzburger Festspielen auf eine Bühne im deutschsprachigen Raum gekommen – ging wiederum von einer Initiative Erich Kleibers aus, der sich bereiterklärt hatte, im alten/neuen Haus, das im Herbst 1955 nach erfolgtem Wiederaufbau eröffnet werden sollte, erneut den Posten des Generalmusikdirektors zu übernehmen, trotz der Situation einer „geteilten Welt“ in Zeiten des „Eisernen Vorhangs“. Sein abrupter Rücktritt von dieser Ankündigung aufgrund einer real befürchteten Einflussnahme der Politik auf die freie künstlerische Tätigkeit führte jedoch dazu, dass nicht er die von ihm an- und durchgesetzte *Wozzeck*-Premiere am 14. Dezember 1955, auf den Tag genau 30 Jahre nach der Uraufführung, dirigierte, sondern Johannes Schüler, der seinerseits eine enge Beziehung zu diesem Werk besaß, war er es doch, der 1929 am Landestheater Oldenburg sehr überzeugend demonstriert hatte, dass auch kleinere Bühnen den aufführungspraktischen Erfordernissen durchaus gewachsen waren. Ein wenig wider Erwarten entwickelte sich der neue Staatsopern-*Wozzeck* zu einer erfolgreich laufenden Produktion, zu deren Qualität wesentlich auch die Bühnenbilder von Hainer Hill beitrugen, der mit modernen Projektionstechniken arbeitete und auf diese Weise eine hohe Sug-

gestionskraft im Szenischen schuf. Zwei Jahrzehnte stand dieser *Wozzeck* auf dem Spielplan der Staatsoper, überdies wurde er auf Gastspielen in Warschau, Paris und Madrid gezeigt; 47 Mal ging er in Berlin über die Bühne, 9 Mal außerhalb, so häufig wie keine andere Produktion des Werkes am Haus.

Die folgende, nunmehr dritte eigenständige Staatsopern-Inszenierung des *Wozzeck* feierte zu Saisonbeginn 1984/85 Premiere, in der Regie von Ruth Berghaus, die seit den 1960er Jahren zwar nicht unumstritten, aber künstlerisch in jedem Falle sehr profiliert am Haus arbeitete. Siegfried Kurz, der bereits die Vorgängerinszenierung mehrfach in den 1970er Jahren dirigierte hatte, wurde als musikalischer Leiter verpflichtet, mit Siegfried Lorenz besaß man einen singenden Charakterdarsteller von hoher sprachlicher wie klanglicher Sensibilität in der Titelpartie. Nur für wenige Spielzeiten jedoch war dieser – immerhin auch auf Gastspiel in Neapel gezeigte – *Wozzeck* präsent, zur Zeit der politischen Wende 1989/90 war diese Produktion jedoch bereits wieder Geschichte.

Ein Neuansatz verwirklichte sich dann mit Daniel Barenboim, der ab 1992 als Generalmusikdirektor die Geschicke der Berliner Staatsoper prägte. Als eines seiner ersten Musiktheaterprojekte – parallel zum beginnenden zehnteiligen Wagner-Zyklus, von dem bislang Neuinszenierungen von *Parsifal* und *Die Walküre* erfolgt waren, brachte er im April 1994 eine *Wozzeck*-Produktion aus dem Pariser Théâtre du Châtelet in das Haus Unter den Linden, in der Regie von Patrice Chéreau. Daniel Barenboim hatte selbst 1992 die Premierenserie dirigiert – und es lag nahe, dieses von ihm so enorm geschätzte Werk auch in Berlin zu spielen. Mit Franz Grundheber als *Wozzeck* und Waltraud Meier als Marie verfügten Barenboim und Chéreau über zwei außerordentlich intensiv singende und agierende Bühnenkünstler. Für TV und CD aufgezeichnet und u. a. auch in Japan präsentiert, gehört diese Produktion jedenfalls zu den wirklichen Höhepunkten der „Barenboim-Ära“ an der Staatsoper.

2011 war es dann an der Zeit für eine nächste szenische und musikalische Deutung des *Wozzeck*. Die Staatsoper war im Jahr zuvor in ihr Ausweichquartier gezogen, in das Charlottenburger Schiller Theater. Man begann hier mit einem ambitionierten Spielplan, der gleich in der ersten Saison Premieren von Wagners *Das Rheingold* und *Die Walküre* brachten, aber auch eine Neuinszenierung von Bergs *Wozzeck*, einem

Herzensanliegen von Daniel Barenboim. Andrea Breth, ästhetisch sehr profilierte und präzise an Text und Szene arbeitende Schauspiel- und Opernregisseurin, gab dem Geschehen auf der Bühne eine Atmosphäre von Angst und Beklemmung, dem Inhalt und den Tönungen des Stückes in Text und Musik genau nachforschend, die von allen Seiten gedemütigte Kreatur in den Mittelpunkt stellend. Eine berührende Theatererfahrung entwickelte sich für das Publikum, auch für die Beteiligten – das Theater wurde zu einer Darstellungsform des Unbedingten, mit größtmöglicher Intensität.

Im Jahr darauf kam dann die zweite Berg-Oper, *Lulu* (die erst 1997 zum ersten Mal überhaupt in der Staatsoper gespielt worden war), als Neuproduktion heraus, wiederum in der Regie von Andrea Breth und mit Daniel Barenboim als dem musikalischen Leiter. Im Frühjahr 2015, im Rahmen eines – ein wenig augenzwinkernd – „Berg-Fest“ genannten Festivals wurden dann beide diese Bühnenwerke sowie Bergs Orchestermusik im Schiller Theater und in der Philharmonie präsentiert, ein offensichtliches Bekenntnis zu Berg und ein weiteres Kapitel der Berg-Tradition an der Berliner Staatsoper. Das Jahrhundertwerk *Wozzeck*, vor nunmehr 100 Jahren im Opernhaus Unter den Linden zur Uraufführung gebracht, kann – Stand jetzt, Herbst 2025 – auf genau 100 Vorstellungen in Berlin zurückblicken. Die Jubiläumsaufführung am 14. Dezember 2025 wird dann die 101. sein – und mit Generalmusikdirektor Christian Thielemann am Pult der Staatskapelle Berlin ist sie erneut „Chefsache“, ganz in der Tradition des Uraufführungsdirigenten Erich Kleiber, ohne den die Geschichte von Bergs *Wozzeck* sehr wahrscheinlich anders verlaufen wäre.



„... von großer Ausdruckskraft erfüllt“

Christian Thielemann über Alban Bergs *Wozzeck*

Detlef Giese — Pünktlich zum 100. Jahrestag der Uraufführung steht hier an der Staatsoper Unter den Linden die Wiederaufnahme von Alban Bergs *Wozzeck* an, in der Inszenierung von Andrea Breth aus dem Jahr 2011, unter Ihrer musikalischen Leitung. Welche Bedeutung hat dieses besondere Jubiläum für Sie und welche besonderen Qualitäten zeichnet dieses Werk aus?

Christian Thielemann — Für mich ist *Wozzeck* eines der bedeutendsten Musiktheaterwerke überhaupt. Es ist immer noch ein erstaunlich „modernes“ Stück, das auf engem Raum viele Qualitäten versammelt. Beschäftigt man sich ein wenig länger mit der Partitur, so erweist sich die Musik aber auch als ausgesprochen gesanglich, geradezu „spätromantisch“, von großer Ausdruckskraft erfüllt. Ein ganzes musikgeschichtliches Kompendium lässt sich darin finden: Charakterstücke verschiedenster Art etwa, auch traditionelle Formen wie Fuge und Passacaglia sowie die Teile einer Symphonie oder Sonate – und das alles sehr komprimiert und substanziell. Und dass wir jetzt auf den Tag genau 100 Jahre nach der Uraufführung am selben Ort, in der Staatsoper Unter den Linden, mit einer neuen Vorstellungsserie einer szenisch eindrucksvollen Produktion in hervorragender Besetzung wieder an die Öffentlichkeit treten, ist natürlich ein besonders schöner Brückenschlag zwischen Geschichte und Gegenwart dieses traditionsreichen Hauses.

Detlef Giese — Vor einer ganzen Reihe von Jahren haben Sie *Wozzeck* bereits dirigiert. Welche Erinnerungen haben Sie an die damaligen Aufführungen in Italien?

Christian Thielemann — Das war 1989 in Turin, am Teatro Regio, an einem Haus, wo man nicht unbedingt eine Aufführung von *Wozzeck* erwartet. Hartmut Welker hat die Titelrolle gesungen und gespielt, die amerikanische Sopranistin Lia Frey-Rabine war die Marie, Horst Hiestermann, dessen Paradepartie der Mime im *Ring* wurde, der Hauptmann. Ich kann mich noch daran erinnern, dass die Premiere im Februar einem Streik zum Opfer fiel, erst mit der zweiten Vorstellung begann dann die Aufführungsserie, die eine gute Resonanz gefunden hat. Nach mehr als 35 Jahren studiere ich jetzt die Partitur

im Grunde komplett neu, auch wenn Manches von damals natürlich noch präsent ist.

Detlef Giese — Der Uraufführungsdirigent Erich Kleiber, einer Ihrer Amtsvorgänger, hat im Blick auf die Premiere im Dezember 1925 außergewöhnlich viele Proben angesetzt, um mit den Sängerinnen und Sängern und vor allem mit dem Orchester zu arbeiten. Sind die aufführungspraktischen Schwierigkeiten auch heute noch so eminent hoch?

Christian Thielemann — Erich Kleiber halte ich für einen immens wichtigen Dirigenten des 20. Jahrhunderts. Er neigte zu raschen Tempi, man denke nur an seine legendären Einspielungen von Strauss' *Rosenkavalier* und Mozarts *Figaro* mit den Wiener Philharmonikern aus den 50er Jahren. Und dann brachte er einen Klang zustande, der vollkommen unsentimental war. Die Musik von Bergs *Wozzeck*, deren Bedeutung er als junger Dirigent offenbar mit viel Gespür erkannte, muss ihm in dieser Hinsicht sehr entgegenkommen sein. Die Instrumentierung ist ja nicht luxuriös, gewissermaßen „straussisch“, sondern wesentlich trockener, sachlicher, holzschnittartiger. Ab und an gibt es aber sogar Melodien von fast puccinesker Art, mit großem Atem und weitem Ausschwingen. Nach wie vor schwierig ist es sicherlich, die Haupt- und Nebenstimmen klanglich genau auszutarieren, Berg hat das ja in seiner Partitur konkret vermerkt und großen Wert darauf gelegt, dass diese mit äußerster Klarheit und Deutlichkeit zu realisieren sind. Rein rhythmisch ist diese vielschichtige Musik durchaus nicht einfach zu dirigieren, man muss schon sehr konzentriert zu Werke gehen. Auf der anderen Seite sind aber viele Passagen auch sehr organisch komponiert und in einen natürlichen Fluss eingebettet, was es dem Dirigenten wiederum ermöglicht, das musikalische Geschehen gut unter Kontrolle zu haben und gestalterische Impulse zu geben.

Detlef Giese — Bergs *Wozzeck* gilt als eine der zentralen Opern des 20. Jahrhunderts und zugleich als eine Ikone der „Weimarer Kultur“. Immer wieder ist das Werk auch mit dem Begriff und Phänomen des „musikalischen Expressionismus“ in Zusammenhang gebracht worden. Was hat es damit auf sich?

Christian Thielemann — Der Expressionismus, im Sinne eines übersteigerten Ausdrucks, liegt vor allem im Sujet begründet. Das Stück lässt das Publikum bekloppen zurück, im Grunde in einer furchtbaren Stimmung, wenn man sich vollen Ernstes auf den Inhalt der Oper einlässt. Obwohl das Drama Georg Büchners mit seiner ausgeprägten Sozialkritik bereits aus den 1830er Jahren stammt, passte es noch überaus genau in die Zeit der Weimarer Republik mit ihren tiefgreifenden Unsicherheiten, der Arbeitslosigkeit, der Depression, den ganzen prekären Verhältnissen, aber auch dem fieberhaften „Tanz auf dem Vulkan“. Bergs *Wozzeck* war offenbar ein Werk, das der Gegenwart der insgesamt so widersprüchlichen Zwanziger Gesicht, Stimme und Klang gab.



Die Publikumsoper eines „Wiener Chinesen“ in Berlin und die Kritik

von
Daniel Ender

„Möchte die Dame vielleicht, dass wir etwas aus ihrer Lieblingsoper singen?“, fragt einer der beiden Wirtshausmusiker in einem vor wenigen Jahren entstandenen Bilderwitz. Der zweite blickt erschrocken, als er die Antwort der angesprochenen Lady hört: „Wozzeck?“

Diese kleine, fast surrealisch anmutende Szene von Jeffrey Curnow, „Chef-Cartoonist“ und 2. Solotrompeter des Philadelphia Orchestra, erinnert an zweierlei. Alban Bergs erste Oper mag zwar nicht als allzu ohrenfällig und sangbar gelten. Jedoch: Sie ist derart bekannt, dass allein der Titel einen breiteren Wiedererkennungswert besitzt – dafür spricht etwa auch, dass die Gedenktafel am bis heute von der Alban Berg Stiftung erhaltenen Wiener Wohnhaus knapp formuliert: „Alban Berg, Komponist der Oper Wozzeck, wohnte in diesem Hause“.

Anders gesagt: Das Stück, das für manche Menschen tatsächlich zur „Lieblingsoper“ werden konnte, war seit seiner Uraufführung vor genau 100 Jahren ungewöhnlich erfolgreich. Für die amerikanische Erstaufführung 1931 in Philadelphia (!) wurde sogar ein Sonderzug aus New York eingerichtet, in dem unter anderem Aaron Copland und George Gershwin saßen. Auch der Kritiker William James Henderson berichtete von dieser Besonderheit und urteilte, das Werk sei „fesselnd, grausam, gespenstisch, voller düsterer Kraft. Aber es ist keine Oper.“

Damit brachte Henderson die widersprüchliche Einschätzung des Wozzeck auf den Punkt, die rund um die Berliner Uraufführung am 14. Dezember 1925 zu einer öffentlichen Resonanz geführt hatte, wie sie im 20. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum wohl kein anderes zeitgenössisches Musiktheaterwerk auslöste. In acht Jahren nahmen sie mehr als 25 Opernhäuser ins Programm, bis die nationalsozialistische Kulturpolitik dieser Erfolgswelle ein abruptes Ende setzte. In den Kalendern des Komponisten finden sich Listen weiterer ab 1933 geplanter und dann abgesagter Aufführungen: deutsche Städte, durchgestrichen.

Trotz vereinzelter Ausnahmen – bemerkenswert ist neben einer Radioübertragung der BBC in London 1934 die Erstaufführung in Rom 1942, bei der eine österreichische Flagge (!) im Bühnenbild zu sehen war – setzte sich das, was man gemeinhin „Siegeszug“ nennt, bei Wozzeck und Berg insgesamt erst nach dem Zweiten Weltkrieg fort. Während der Weimarer Republik in Deutschland wurden, ähnlich wie in der österreichischen Zwischenkriegszeit, soziale und politische Span-

nungen vehement ausgetragen. Zunehmend polarisierte kulturelle Auseinandersetzungen waren damit auf unheilvolle Weise verbunden, führten jedoch mitunter auch zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit für bestimmte Kunstwerke, sei es in Ablehnung oder Zustimmung. Lager- und Parteibildungen führten dazu, dass Kontroversen rund um moderne Kunst nicht die Ausnahme, sondern die Regel waren. Die gegenteiligen Meinungen zu *Wozzeck* sind somit keineswegs an und für sich ungewöhnlich – bemerkenswert ist jedoch zum einen die Fülle und Breite der Diskussion, zum anderen, dass sich schon bei der Uraufführung zeigte: Dieses Stück trug von Beginn an das Potenzial in sich, zu einer „Publikumsoper“ zu werden, da es eine unmittelbare Emotionalisierung auszulösen vermag. Es wurde in der Folge „das bei einem breiteren Publikum erfolgreichste Werk der ‚Wiener Schule‘ insgesamt in den 1920er und 1930er Jahren – und bis heute“ (Gernot Gruber, 2020). Manche Pressestimmen deuteten dies schon sofort an. In der *Weltbühne* vom 19. Dezember 1925 beschrieb etwa Paul Schlesinger „eine Leistung, die sich durchsetzt, auch wenn sie allen Anschauungen von der Annehmlichkeit von Musik widerspricht. Denn was hier harmonisch und rhythmisch gewagt wird, ist ungeheuerlich. [...] Aber kein Zweifel, daß hier ein bedeutsames Werk unsrer Zeit entstanden ist, vielleicht das bedeutsamste unsrer Opernbühne.“ Der Komponist selbst sammelte das publizistische Echo zu seinem Werk so lückenlos wie nur möglich. Ein von ihm anlässlich der *Wozzeck*-Uraufführung beim Berliner Zeitungs-Ausschnitt-Büro Adolf Schustermann abgeschlossenes Abonnement über 50 Berichte war nach wenigen Tagen aufgebraucht und wurde erneuert. Das von Berg zusammengestellte Konvolut mit Rezensionen umfasst allein rund um die Uraufführung 155 Blätter. Heute in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt, zeigt es eine akribische Ordnung mit Kategorien wie „Vorbesprechungen“, dem angeblichen „Generalprobenskandal“ (über den breit berichtet und der zugleich entschieden dementiert wurde), „Witze“, „Gesandschaft“ (ein Empfang der österreichischen Botschaft am Tag nach der Premiere) oder „Lebensrettung“ (eine Episode, auf die dieser Beitrag am Ende zurückkommt). Bergs Verlag, die Wiener Universal-Edition, war nach Kräften bemüht, die öffentliche Diskussion zu moderieren. Seit Anfang 1925 gab die Redaktion der hauseigenen *Musikblätter des Anbruch* eine Flugblätterfolge zur „Musik der Gegenwart“ heraus, in der etwa

der Grundsatzartikel „Neue Musik“ von Paul Bekker, Hanns Eislers „Muß der Musikfreund etwas von Musiktheorie wissen?“ oder Erwin Steins „Die moderne Musik und das Publikum“ erschienen. Bereits Anfang 1926 folgte in diesem Rahmen die Broschüre „Alban Bergs Wozzeck und die Musikkritik“, die etliche Rezensionen versammelte und kommentierte. Bergs Zusammenstellung von Rezensionen enthält auch „in der Flugschrift abgedruckte und glossierte“ Kritiken mit Eintragungen, die auf seine Mitwirkung bei der Redaktion hindeuten. Nach einigen musikpublizistischen Arbeiten – am prominentesten seine Entgegnung auf Hans Pfitzners Kampfschrift *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*, deren Titel Berg durch das Stilmittel der Inversion als *Die musikalische Impotenz der ‚neuen Ästhetik‘* Hans Pfitzners gegen den Kontrahenten wandte – war er jedenfalls für pointierte Polemik gewappnet.

Die bis heute lesenswerte Broschüre stellte bewusst Texte aus dem gesamten Meinungsspektrum – dramaturgisch durchdacht – zusammen. Einleitend wurde Max Lesser zitiert, der im *Neuen Wiener Tagblatt* vom 29. Dezember 1925 im Feuilleton unter dem Titel „Berliner Spiegel“ bedrückende Ereignisse der Alltagschronik und anschließend seine Eindrücke der Opernpremiere schilderte: „Berlin war in dieser Zeit der Schauplatz einer großen Tat und ihrer großen Wirkung. [...] Ein Komponist, dessen Name über die Fachkreise noch nicht hinausgedrungen war, kommt von Wien nach Berlin und läßt hier sein Werk aufführen. Am 14. Dezember 1925 ging das Ereignis vor sich, am Tage darauf kennt die Kulturwelt den Namen Alban Berg, und wir fühlen, daß sein Glanz über die Erde hinstrahlen wird. Das ist ein volltönendes Wort, aber es wird aufrechterhalten. Wir erleben hier wieder einmal das seltene und dann umso beglückendere Schauspiel vom Sichtbarwerden einer großartigen Geistigkeit. Wir erleben es, daß eine künstlerische Tat von hohem Rang eben nur getan zu werden braucht, um sich die Herzen aller Empfänglichen zu erobern. Ihre stärkste Beglaubigung findet solche Wirkung aber gerade dadurch, daß sie über den Kreis der unmittelbar Genießenden weit hinausreicht. Es ist plötzlich eine geheime Magie am Werke. Viele Menschen, die dem Ereignis nach Anlage und Lebensbetätigung ganz fernstehen, hören von dem Ereignis und sind sofort sonderbar ergriffen. Sie wissen selber nicht, warum.“

Auch kritische oder ablehnende Stimmen waren in der Ausgabe der Flugblätterfolge in aller Breite präsent: Für Leopold Schmidt im *Neuen Berliner Tageblatt* am Tag nach der Premiere war „Alban Berg [...] ein sicherlich begabter, in seiner schöpferischen Abgeschlossenheit sympathischer Musiker“. Doch aus der Sicht Schmidts „vermeidet [Berg] krampfhaft jede natürliche Ausdrucksweise, das Abstruse ist seine ausschließliche Domäne.“ Den mehrfach überlieferten Premierenerfolg relativierte der Musikhistoriker mit nachvollziehbaren Argumenten: „Aber die Zuhörerschaft setzte sich gar zu ersichtlich aus eingeladenen Premierenbesuchern und von Wien herbeigeeilten Freunden zusammen, um ein einwandfreies Urteil über den Erfolg zu gestatten. Erst das Verhalten des an Personen und Richtungen uninteressierten Publikums der weiteren Vorstellungen wird erweisen, ob wir im *Wozzeck* die Verwirklichung eines neuen Kunstdenks unserer Zeit, ein Werk von dauernder Lebenskraft zu erkennen haben.“

Eine vielzitierte Stimme gehört Paul Zschorlich in der *Deutschen Zeitung*, dessen Beitrag vom 15. Dezember 1925 die Anbruch-Redaktion als „den letzten Tiefstand, der möglich war“, bezeichnete – „eine Ausdrucksweise, die den Schreiber in einer beinahe Mitleid erregenden Verfassung zeigt.“ Zschorlich fand einzig „die Nachahmung einiger Naturgeräusche, besonders der Unkenrufe im letzten Akt“ anerkennenswert und urteilte ansonsten über *Wozzeck*: „Das Werk eines Chinesen aus Wien. Denn mit europäischer Musik und Musikentwicklung haben diese Massen-Anfälle und -Kämpfe von Instrumenten nichts mehr zu tun. Und ich frage mich nur eins: sind diese Menschen, die gestern Beifall tobten, dieselben, die sich Bachs H-Moll-Messe oder eine Oper von Mozart anhören? Wenn das bejaht werden soll, dann steht dieses Publikum an Urteilsfähigkeit auf der Stufe der Tibetaner, dann ist seine Heuchelei und Verlogenheit so groß, daß man nach dem Spucknapf verlangt.“ Die rassistischen Töne in diesem Text riefen eine damals etablierte Assoziation auf, wonach das Schlagwort „Chinese“ als antisemitischer Code funktionierte. Später in Prag sollte Berg in einer weiteren Wendung als „Jude aus Berlin“ (!) bezeichnet werden. Schon die anlässlich der Uraufführung erschienenen *Blätter der Staatsoper* hatten sich veranlasst gesehen, „die in einem Teil der Presse bereits laut gewordene Behauptung, er (Berg) sei nicht nur Jude, sondern als Komponist des ‚Woyček‘ auch Čeche“, richtigzustellen. Berg selbst hielt übrigens wenig später in

anderem Zusammenhang fest, er „verwahre“ sich „keineswegs“ gegen die unzutreffende Zuordnung, um zugleich ein solches Denken als „unendlich lächerlich“ zu bezeichnen.

Die außergewöhnliche Geschichte, die in Bergs Unterlagen unter der Rubrik „Lebensrettung“ firmiert, wurde von der *Berliner Morgenpost* am 11. Dezember 1925 veröffentlicht – bevor das Blatt mehrere positive Berichte zur *Wozzeck*-Uraufführung selbst veröffentlichte: ein Bericht, der Berg in einer ungewöhnlichen Situation als geistesgegenwärtigen Helden in der Großstadt beschrieb:

„Der Komponist als Lebensretter.“

Eine Probe großer Geistesgegenwart legte der Wiener Komponist Alban Berg ab, der in Berlin eingetroffen ist, um in der Staatsoper der Aufführung seiner Oper *Wozzek* [sic] beizuwohnen. Alban Berg wurde auf dem Untergrundbahnhof Friedrichstadt von einer Frau darauf aufmerksam gemacht, daß auf den Schienen am Eingang eines Tunnels ein Mann liege, der in Gefahr war, von einem herannahenden Zuge überfahren zu werden. Kurz entschlossen sprang der Komponist vom Bahnsteig auf die Schienen, und mit Aufbietung aller seiner Kräfte gelang es ihm, im letzten Augenblick den Mann von den Schienen fortzureißen und in Sicherheit zu bringen. Wenige Sekunden später brauste schon der Zug über diese Stelle hinweg. Ob der Mann, der von dem mutigen Komponisten gerettet wurde, Selbstmord verüben wollte oder einen Unfall erlitten hatte, ist nicht festgestellt.“



Zeittafel

- 1780 Johann Christian Woyzeck wird am 3. Januar als Sohn eines Perückenmachers in Leipzig geboren.
- 1813 Am 17. Oktober wird Georg Büchner in Goddelau (Hessen-Darmstadt) geboren.
- 1821 Der „Fall Woyzeck“ in Leipzig: Woyzeck ersticht am 21. Juni seine Geliebte Johanna Christiane Woost. Er wird verhaftet und nach einem Hinweis seines früheren Zimmervermieters einer gerichtsärztlichen Untersuchung unterzogen; Woyzeck soll unter Wahnsinn vorstellungen gelitten haben.

Er wird am 11. Oktober aufgrund des Tatbestandes „Mord aus Eifersucht“ zum Tode verurteilt. Am 3. Dezember wird der Fall erneut vor Gericht verhandelt.

1822 Die Todesstrafe wird am 29. Februar durch ein zweites Urteil bestätigt. Es folgen weitere Gutachten, die Auskunft über den Geisteszustand Woyzecks geben sollen. Woyzeck äußert gegenüber dem Gefängnisgeistlichen, er höre Stimmen und habe Geistererscheinungen. Auch Berichte von Zeugen lassen auf einen verwirrten Geisteszustand schließen.

- 1824 Am 17. April wird das letzte Gutachten vorgelegt, welches die bisherigen Ergebnisse bestätigt. Die Urteilstvollstreckung wird am 12. Juli angeordnet und Woyzeck am 27. August auf dem Marktplatz in Leipzig hingerichtet.
- 1834 Im Herbst liest Georg Büchner die medizinischen Gutachten des Woyzeck-Falls, die in der *Zeitschrift für Staatsarzneikunde* veröffentlicht sind.
- 1836 Im Herbst beginnt Georg Büchner mit der Niederschrift von Szenenfragmenten über den Fall Woyzeck. Besonderes Interesse misst Büchner den gesellschaftskritischen Motiven bei: Woyzeck als ein Opfer der Gesellschaft.
- 1837 Am 19. Februar stirbt Georg Büchner in Zürich. Er hinterlässt von dem geplanten Drama *Woyzeck* einzelne Szenenfragmente in ungeordneter Reihenfolge.
- 1850 Büchners Bruder Ludwig nimmt in seiner Edition der gesammelten Werke die *Woyzeck*-Fragmente nicht mit auf; die Arbeit sei unleserlich und ergebe keinen Zusammenhang.
- 1879 Karl Emil Franzos behandelt das Manuskript mit einer Chemotherapie und macht es so wieder lesbar. Nach einer dramaturgischen Bearbeitung gibt er eine Art „Spielfassung“ unter dem Titel *Wozzeck* heraus, in der die Szenenabfolge nach inhaltlichen und ästhetischen Gesichtspunkten erfolgte. Der Titel ist auf einen Lesefehler von Franzos zurückzuführen.
- 1885 Alban Maria Johannes Berg wird am 9. Februar als Sohn eines Buchhändlers in Wien geboren. Zunächst interessiert sich der junge Alban Berg vorrangig für Literatur, beginnt aber im Alter von 15 Jahren als Autodidakt erste Stücke zu komponieren.
- 1904 Alban Berg wird gemeinsam mit Anton Webern ein Privatschüler Arnold Schönbergs.
- 1906 Der Komponist kann sich dank einer Erbschaft nun gänzlich der Musik widmen; bis dato arbeitete er als Beamter.
- 1907 Die ersten Werke Alban Bergs werden veröffentlicht. In Wien werden drei der *Sieben frühen Lieder* bei einem Konzert von Schönberg-Schülern aufgeführt.

1911

Alban Berg heiratet Helene Nahowski; bereits 1903 brachte das Küchenmädchen Marie Scheuchel Bergs uneheliche Tochter Albine zur Welt. Sie blieb stets vom Leben ihres Vaters ausgeschlossen.

1913

Am Münchner Residenztheater werden die Fragmente Büchners unter dem Titel *Wozzeck* am 9. Februar uraufgeführt. Die Titelrolle übernimmt Albert Steinrück. Alban Bergs *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* werden in Wien uraufgeführt. Die Aufführung führt zu einem Skandal und muss abgebrochen werden. Eine vollständige Aufführung erfolgt erst 1952.

1914

Im Mai sieht Alban Berg eine Aufführung der *Woyzeck*-Fragmente von Georg Büchner in Wien. Es entsteht die Idee, aus diesem Stoff eine Oper zu erarbeiten.

1915

Alban Berg beschäftigt sich im Frühjahr mit der Texteinrichtung. Er muss seine Arbeit ab dem 16. August jedoch für zwei Jahre unterbrechen, da er zum Kriegsdienst einberufen wird.

1917

Alban Berg möchte nach Kritik von seinem Lehrer Arnold Schönberg die Arbeit an der *Wozzeck*-Oper gänzlich aufgeben; er spielt sogar mit dem Gedanken einer *Faust*-Vertonung. Berg nimmt die Arbeit zum *Wozzeck* im Sommer aber wieder auf; muss sie allerdings im Herbst wegen des andauernden Militärdienstes erneut unterbrechen.

1918

Alban Berg erhält vom Kriegsministerium sieben Wochen Urlaub und kann seine Arbeit an der Oper fortsetzen. Am 19. August berichtet er seinem Freund und Kollegen Anton Webern von dem Stand seiner Kompositionarbeit. Berg wird am 7. November aus dem Kriegsdienst entlassen, kann seine Arbeit jedoch nicht kontinuierlich aufnehmen, da Schönberg ihn zum Leiter für Einstudierungen des neugegründeten Vereins für musikalische Privataufführungen berufen hat. Der Verein existiert nur für wenige Jahre und wird 1921 aufgelöst.

1919

Die Texteinrichtung kann Alban Berg im Sommer fertig stellen und somit intensiv an der Komposition arbeiten.

1920

Berg wird durch eine Vielzahl anderer Verpflichtungen erneut bei seiner Kompositionsaufgabe unterbrochen. Er soll ein Buch über Arnold Schönberg schreiben, was jedoch nie zustande kommt. Im Sommer kann er den zweiten Akt des *Wozzeck* beenden und entwirft das Szenarium zum dritten Akt. Im September wird er von der Wiener Universal Edition mit der Redaktion der *Musikblätter des Anbruch*, eine Zeitschrift für Neue Musik, beauftragt, muss dieses Amt jedoch aus Gesundheitsgründen wieder aufgeben.

1921

Alban Berg kann seine Arbeit an der Oper beenden. Im Winter beginnt er mit der Instrumentation und Partitur-niederschrift.

1922

Bergs Schüler Fritz Heinrich Klein nimmt die Reinschrift der Partitur vor, die Ende Mai dem Verlag als Stichvorlage vorgelegt wird. Am 16. Juli beendet Alban Berg die Durchsicht der Partitur. Fritz Heinrich Klein fertigt anhand des Particells einen Klavierauszug an, der Ende des Jahres bei der Universal Edition erscheint.

1923

Die Universal Edition nimmt im März die Oper unter Vertrag und verpflichtet sich damit, das Orchestermaterial herstellen zu lassen. Der Klavierauszug wurde vorher an verschiedene Opernhäuser geschickt, um die Oper bekannt zu machen. Der Dirigent Herman Scherchen (1891–1966) regt an, Teile der Oper konzertant aufzuführen. Im Herbst fragt Erich Kleiber (1890–1956), der Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden, wegen *Wozzeck* bei der Universal Edition an.

1924

Im Januar findet in den Büroräumen des Wiener Konzerthauses ein Vorspiel der Oper am Klavier in Beisein Erich Kleibers statt. Kleiber ist danach überzeugt, diese Oper zu leiten. Am 15. Juni werden die *Drei Bruchstücke aus Wozzeck*, Teile aus dem ersten und dritten Akt, auf dem Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Frankfurt am Main uraufgeführt. Hermann Scherchen dirigiert die Aufführung.

1925

Ab dem 1. Dezember ist Alban Berg ununterbrochen bei den Proben zu der Uraufführung in Berlin anwesend. Die Proben werden mittels einer intensiven Korrespondenz zwischen Berg und Kleiber im Vorfeld gründlich vorbereitet.

Am 14. Dezember findet die Uraufführung der Oper *Wozzeck* an der Berliner Staatsoper unter der Leitung von Erich Kleiber statt. Die Inszenierung stammt von Franz Ludwig Hörrth und die Ausstattung von Panos Aravantinos. Leo Schützendorf ist als Wozzeck und Sigrid Johanson als Marie zu erleben. Am Ende der Vorstellung gibt es im Saal sowohl stehende Ovationen als auch Pfiffe und Buhrufe. Presse und Publikum sind geteilter Meinung.

Von den ersten Tantiemen kauft sich der Auto-Fan Alban Berg einen Ford.

1926

Am 11. November findet die tschechische Erstaufführung in Prag statt. In Bremen findet am 22. April die Uraufführung von Manfred Gurlitts *Wozzeck* statt. Diese Vertonung des *Woyzeck*-Stoffes steht jedoch immer im Schatten der Bergschen Oper.

1927

Die erste russische Aufführung findet am 13. Juni in Leningrad statt.

1928

Alban Berg entschließt sich, Frank Wedekinds *Lulu* ebenfalls als Oper zu vertonen.

1929

In Essen folgt in der Bühnenausstattung von Caspar Neher die zweite deutsche Aufführung der Oper. Am 5. März findet in Oldenburg eine Aufführung, mit einem Einleitungs vortrag von Alban Berg zwei Tage zuvor, statt. Die Aufführung zeigt, dass dieses zunächst als unaufführbar geltende Werk auch von kleineren Bühnen realisiert werden kann.

1930

Es folgt die erste Aufführung an der Wiener Staatsoper am 30. März sowie eine Darbietung in Amsterdam.

1931

Aufführungen in Philadelphia am 19. März unter der Leitung von Leopold Stokowski, zudem in Zürich und New York.

1932

Wozzeck wird in Brüssel und Brünn inszeniert.

1933

Während der Zeit des Nationalsozialismus wird die Oper in Deutschland verboten, da Bergs Werke als „entartete Kunst“ gelten.

1934

In London findet eine konzertante Aufführung statt. Alban Berg kann seine Arbeit an *Lulu* im Particell beenden. Am 30. November werden die *Symphonischen Stücke aus Lulu* unter Erich Kleiber in Berlin aufgeführt.

1935

Am 24. Dezember stirbt Alban Berg an einer Blutvergiftung in Wien. Die Arbeit zu seiner Oper *Lulu* kann er nicht beenden.

1937

In Zürich werden die *Lulu*-Fragmente uraufgeführt.

1942

Wozzeck wird in Rom aufgeführt.

1948

In Düsseldorf ist Alban Bergs *Wozzeck* erstmals nach dem Krieg wieder auf einer deutschen Bühne zu erleben.

1950

Aufführung in Neapel.

1952

Unter der Leitung von Erich Kleiber wird in London die Oper szenisch aufgeführt.

1955

An der Staatsoper Unter den Linden wird erneut Alban Bergs *Wozzeck* inszeniert. Johannes Schüler dirigiert, Werner Kelch führt Regie.

1957

Am 29. Mai erfolgt am Prinzregententheater die Münchner Erstaufführung, des Weiteren eine Inszenierung in Stockholm.

1960

Erstmals wird in Paris Bergs *Wozzeck* zur Aufführung gebracht.

1964

Die Oper wird in Tokio inszeniert.

1965

Aufführung in Barcelona.

1971

Unter der Leitung von Claudio Abbado wird die Oper am Teatro alla Scala in Mailand aufgeführt.

1979

Der österreichische Komponist Friedrich Cerha beendet den dritten Akt von *Lulu*; am 24. Februar kann die nun vollständige Oper in Paris unter der Leitung von Pierre Boulez uraufgeführt werden.

1994

Patrice Chéreau inszeniert im April Bergs *Wozzeck* unter der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim an der Staatsoper Unter den Linden. Die Produktion ist eine Übernahme aus dem Pariser Théâtre du Châtelet von 1992 und wird in Berlin auch für das Fernsehen aufgezeichnet.

2005

Aufführung der Oper an der New Israeli Opera in Tel Aviv.

2011

Aufführung der Neuinszenierung in der Regie von Andrea Breth und der musikalischen Leitung von Daniel Barenboim am 16. April in der Staatsoper im Schiller Theater.

2025

Zum 100. Jahrestag der Uraufführung kommt Bergs *Wozzeck* in der Inszenierung von Andrea Breth erneut auf die Bühne, erstmals wieder im alten/neuen Haus Unter den Linden. Christian Thielemann dirigiert, als Wozzeck und Marie sind Simon Keenlyside und Anja Kampe zu erleben.

Chronology

1780

Johann Christian Woyzeck is born on January 3 as the son of a wigmaker in Leipzig.

1813

Georg Büchner is born in Goddelau (Hessen-Darmstadt) on October 17.

1821

The "Woyzeck case" takes place in Leipzig: on June 21, Woyzeck kills his lover Johanna Christiane Woost. He is arrested and, after a tip from a former landlord, subjected to a court-ordered medical examination: Woyzeck was supposed to have suffered from delusions of madness. On October 11, he is sentenced to death for the crime of "murder out of jealousy." The case is reopened on December 3.

1822

The death penalty is confirmed on February 29. Further reports are submitted about Woyzeck's mental state. Woyzeck tells the prison chaplain that he hears voices and sees apparitions. Reports from witnesses also indicate a confused mental state.

1824

The final report is presented on April 17, confirming the prior results. The beheading is ordered for July 12; Woyzeck's execution is carried out on Leipzig's Marktplatz on August 27.

1834

In the autumn, Georg Büchner reads the medical reports on the Woyzeck case, that are published in the *Zeitschrift für Staatsarzneikunde*.

1836

In the fall, Georg Büchner begins writing scenic fragments on the Woyzeck case. Büchner places great importance on socially critical motifs: Woyzeck as a victim of society.

1837

On February 19, Georg Büchner dies in Zurich. He leaves behind several scenic fragments for the planned drama *Woyzeck* unordered.

1850

Büchner's brother Ludwig does not include the *Woyzeck* fragments in his edition of the collected works: in his view, the work was illegible and did not make up a coherent whole.

1879

Karl Emil Franzos treats the manuscript with chemicals to make it legible again. After being subjected to a dramaturgical treatment, the result was a "theater version" titled *Wozzeck*, in which the sequence of scenes follows personal and aesthetic criteria. The title can be attributed to a reading mistake by Franzos.

1885

Alban Maria Johannes Berg is born on February 9 as the son of a bookseller in Vienna. Initially, the young Alban Berg is primarily interested in literature, but begins to compose his first pieces at age 15.

1904

Alban Berg becomes a private pupil of Arnold Schönberg along with Anton Webern.

1906

Thanks to an inheritance, the composer is able to dedicate himself entirely to music: until then, he had worked as a civil servant.

1907

Alban Berg's first works are published. In Vienna, three of the *Seven Early Songs* are performed at a concert of Schönberg's pupils.

1911

Alban Berg marries Helene Nahowski; the Bergs' kitchen maid Marie Scheuchel already gave birth to Berg's illegitimate daughter Albine in 1903. She remains excluded from her father's life.

1913

At Munich's Residenztheater, Büchner's fragments are performed on February 9 under the title *Wozzeck*. Albert Steinrück plays the title role.

Alban Berg's *Five Orchestral Songs after Postcards by Peter Altenberg* (later simply known as the *Altenberg Lieder*) are premiered in Vienna.

The performance results in a scandal and has to be broken off. The first complete performance takes place in 1952.

1914

In May, Alban Berg sees a performance of Büchner's *Woyzeck* fragments in Vienna, and this inspires him to compose an opera based on the story.

1915

Alban Berg works on the libretto in the spring, but has to interrupt the project on August 16 because he is drafted into military service for the war.

1917

After criticism from his teacher Arnold Schönberg, Alban Berg wants to abandon work on the *Wozzeck* opera, he even mulls composing a *Faust* opera. But Berg continues work on *Wozzeck* in the summer: however, in the fall he is forced to put the opera aside because of renewed military service.

1918

Alban Berg is given seven weeks leave by the War Ministry and can continue his work on the opera. On August 19, he reports to his friend and colleague Anton Webern on the state of his composition. Berg is released from military service on November 7, but cannot focus continuously on the project, because Schönberg appointed him director of a new association, *Verein für musikalische Privataufführungen* (Association for Private Musical Performances). The association exists only for a few years and is dissolved in 1921.

1919

Alban Berg completes the libretto in the summer and can begin intense work on composing.

1920

Berg is hindered in his compositional work by several other commitments. He is supposed to write a book about Arnold Schönberg, which never comes to fruition. In the summer, he is able to complete the second act of *Wozzeck* and sketch the scenario for the third act. In September, he is commissioned by Vienna publisher Universal Edition as editor of the *Musikblätter des Anbruch*, a journal on new music, but is forced to resign for health reasons.

1921

Alban Berg is able to continue work on the opera. In the winter, he begins with the instrumentation and score writing.

1922

Berg's pupil Heinrich Klein undertakes the task of completing the fair copy of the score, which is submitted to the publisher at the end of May as the engraver's copy. On July 16, Alban Berg begins to review the score. Using the short score, Fritz Heinrich Klein completes a piano reduction that is published at the end of the year by Universal Edition.

1923

Universal Edition takes the opera under contract and thus commits to printing the orchestra parts. The piano reduction was sent beforehand to various opera houses to introduce them to the opera. The conductor Herman Scherchen (1891–1966) suggests performing parts of the opera in a concert form. In the fall, Erich Kleiber (1890–1956), general music director at Staatsoper Unter den Linden, makes inquiries about *Wozzeck* at Universal Edition.

1924

In January, a preview of the opera takes place at the offices of the Vienna concert house in Kleiber's presence, convincing him that he wants to conduct the work. On June 15, *Three Fragments from Wozzeck* is performed for the first time at the music festival of the Allgemeiner Deutscher Musikverein in Frankfurt am Main as a concert performance; Hermann Scherchen conducts.

1925

As of December 1, Alban Berg is constantly present at the rehearsals for the premiere in Berlin. The rehearsals are thoroughly prepared in an intense correspondence between Berg and Kleiber.

The premiere of the opera *Wozzeck* takes place at the Berliner Staatsoper under the direction of Erich Kleiber. The production was directed by Franz Ludwig Hört and the stage design was by Panos Aravantinos. Leo Schützendorf performs the part of Wozzeck and Sigrid Johanson sings the role of Marie. At the end of the performance, there are standing ovations and whistles and boos in the house. Both critics and audience are divided in their opinions. With the first royalties, automobile fan Alban Berg buys himself a Ford.

1926

On November 11, the Czech premiere takes place in Prague. In Bremen, Manfred Gurlitt's opera *Wozzeck* premieres. This setting of the *Woyzeck* story always remains in the shadows of the Berg opera.

1927

The first Russian performance takes place on June 13 in Leningrad.

1928

Alban Berg decides to set Frank Wedekind's *Lulu* as an opera.

1929

The second German performance of the opera takes place in Essen, with a stage set designed by Caspar Neher. On March 5, a performance takes place in Oldenburg with an introductory lecture by Alban Berg two days before. The performance shows that this work, originally considered unperformable, could also be produced successfully at smaller opera houses.

1930

The first performance at the Vienna Staatsoper takes place on March 30, along with a performance in Amsterdam.

1931

Performances in Philadelphia on March 19 conducted by Leopold Stokowski, as well as in Zurich and New York.

1932

Wozzeck is produced in both Brussels and Brno.

1933

During the Nazi period, the opera is banned in Germany because Berg's works are considered "degenerate art."

1934

In London, a concertante performance takes place. Alban Berg can complete his work on *Lulu* in partcell. On November 30, the *Symphonische Stücke aus Lulu* (*Symphonic Pieces from Lulu*) is performed under Erich Kleiber's direction.

1935

On December 24, Alban Berg dies from blood poisoning in Vienna. He is never able to complete work on this opera *Lulu*.

1937

In Zurich, the *Lulu* Fragments are premiered.

1942

Wozzeck is performed for the first time in Rome.

1948

Alban Berg's *Wozzeck* is performed for the first time after the war on a German stage in Düsseldorf.

1950

Wozzeck is performed in Naples.

1952

The opera is performed under the direction of Erich Kleiber in London.

1955

Alban Berg's *Wozzeck* is performed once again at Staatsoper Unter den Linden, conducted by Johannes Schüler. Werner Kelch directs.

1957

On May 19, the Munich premiere takes place on May 29 at Prinzregententheater, in addition a production in Stockholm.

1960

Wozzeck premieres in Paris.

1964

The opera is performed in Tokyo.

1965

Wozzeck has its premier performance in Barcelona.

1971

The opera is performed at Milan's Teatro alla Scala under the direction of Claudio Abbado.

1979

Austrian composer Friedrich Cerha completes the third act of *Lulu*; on February 24, the complete opera is performed in Paris under the direction of Pierre Boulez.

1994

Patrice Chéreau stages April Berg's *Wozzeck* under the musical direction of Daniel Barenboim at Staatsoper Unter den Linden. The production was originally performed at Paris' Théâtre du Châtelet in 1992 and is recorded for television in Berlin.

2005

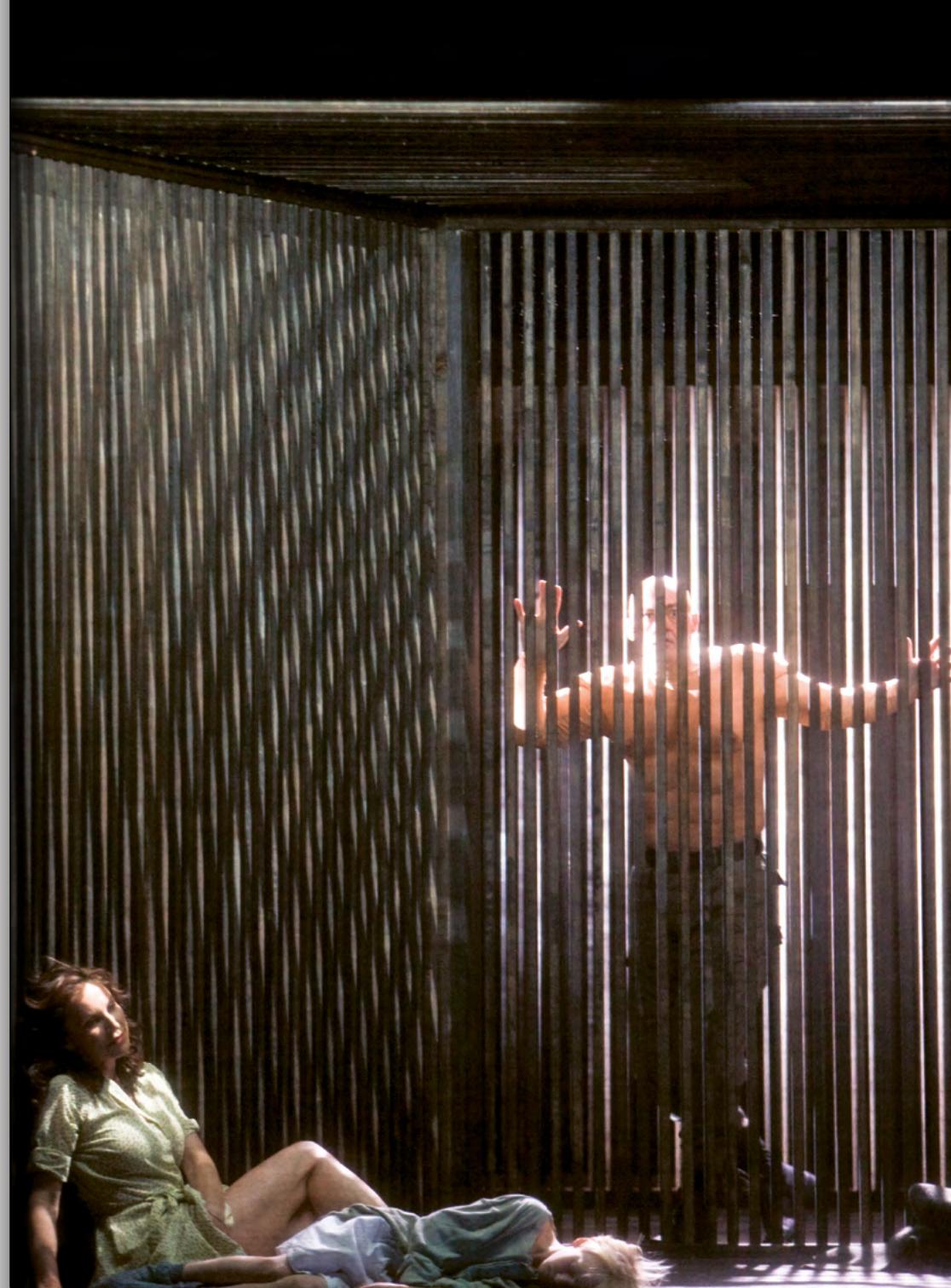
The opera is performed at the New Israeli Opera in Tel Aviv.

2011

A new production of *Wozzeck* directed by Andrea Breth and conducted by Daniel Barenboim premieres on April 16 at Staatsoper im Schiller Theater.

2025

To mark the centennial anniversary of the premiere, Andrea Breth's staging of Berg's *Wozzeck* comes to the stage once more, for the first time in the old-new Unter den Linden under the direction of Christian Thielemann, Simon Keenlyside, and Anja Kampe sing the roles of Wozzeck and Marie.



Produktion

Musikalische Leitung
Inszenierung
Bühne
Kostüme
Licht
Einstudierung Chor
Dramaturgie

Daniel Barenboim
Andrea Breth
Martin Zehetgruber
Silke Willrett, Marc Weeger
Olaf Freese
Eberhard Friedrich
Jens Schroth

Premierenbesetzung

Wozzeck
Marie
Hauptmann
Doktor
Tambourmajor
Andres
Margret
Erster Handwerksbursche
Zweiter Handwerksbursche
Der Narr
Mariens Knabe

Roman Trekel
Nadja Michael
Graham Clark
Pavlo Hunka
John Daszak
Florian Hoffmann
Katharina Kammerloher
Jürgen Linn
James Homann
Heinz Zednik
Fabian Sturm

Staatsopernchor
Kinderchor der Staatsoper
Staatskapelle Berlin

Premiere: 16. April 2011
Staatsoper im Schiller Theater, Berlin



Impressum

Herausgeberin: Staatsoper Unter den Linden

Intendantin: Elisabeth Sobotka

Generalmusikdirektor: Christian Thielemann

Geschäftsführender Direktor: Ronny Unganz

Originalausgabe zur Premiere 2011: Redaktion: Jens Schroth

2. erweiterte und neu gestaltete Auflage 2025:

Redaktion: Detlef Giese / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

Textnachweise:

Alban Berg: *Das „Opernproblem“, Wozzeck-Vortrag von 1929*, aus: *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, Leipzig 1981.

Georg Büchner: *Briefe, Über den Selbstmord*, aus: *Dichtungen, Schriften, Briefe und Dokumente*, Frankfurt a. M. 2006.

Theodor W. Adorno: *Zur Charakteristik des Wozzeck*, aus: *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Frankfurt a. M. 1997.

Das arme Mädchen, aus: *Jakob und Wilhelm Grimm, Kinder- und Hausmärchen*, Frankfurt a. M. 1986.

Heinz-Dieter Kittsteiner und Helmut Lethen: *Über die Gleichgültigkeit zur Geschichte*, aus: *Georg-Büchner-Jahrbuch 3*, Berlin 1983.

Jasmin Ostermeyer: *Der Versuch am Menschen*, München 2004.

Die Offenbarung des Johannes, Einheitsübersetzung der Lutherbibel von 1984.

Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg, Mainz 2007.

Julius Kapp: *Zur Uraufführung des Wozzeck*, Archiv der Staatsoper Unter den Linden.

Detlef Giese: *100 Jahre Wozzeck – 100 Jahre Aufführungsgeschichte an der Berliner Staatsoper*: Originalbeitrag für die Neuauflage 2025.

Das Interview mit Christian Thielemann ist ein Ausschnitt aus einem Beitrag zum Magazin der Staatsoper Unter den Linden vom November 2025.

Daniel Ender: *Die Publikumsoper eines „Wiener Chinesen“ in Berlin und die Kritik*: Originalbeitrag für die Neuauflage 2025.

Die Handlung schrieb Jens Schroth, die Zeittafel erstellte Friederike Kerntopf. Übersetzungen ins Englische von Brian Currid.

Fotos von der Klavierhauptprobe vom 3. April 2011 aus der Staatsoper im Schiller Theater von Bernd Uhlig

Layout von Vivien Roidinger nach Gestaltung von Herburg & Weiland, München

Herstellung: Katalogdruck Berlin Druck: Druckerei Sportflieger, Berlin

Freunde
& Förderer

Staatsoper Unter den Linden



HILTI
FOUNDATION



Staatsoper Unter den Linden