

II – (Beginn des III. Aktes)

Sein zweites “Bruchstück” aus der Oper *Wozzeck* entnimmt Berg der ersten Szene des dritten Aktes, die er bis auf die zwei einleitenden Pausentakte vollständig in die konzertante Version überträgt. Es handelt sich um die Szene, in der Marie, von Gewissensbissen geplagt, in der biblischen Geschichte von Maria Magdalena zu ergründen sucht, ob ihre Beziehung zu Wozzeck und die daraus resultierende uneheliche Mutterschaft vor Gott als schwere Sünde gelten.

Berg legt dieser Szene die biblische Zahl 7 zugrunde, in Anspielung auf die Zahl der Dämonen, die Jesus der biblischen Ehebrecherin austreibt. Als Form wählt er ein Thema mit sieben Variationen und darauffolgender, thematisch verwandter Fuge. Das Grundtempo des Themas und der Fuge ist *Grave*. Die Zahl 7 spielt auch in allen Details eine überragende Rolle:

- Thema und Variationen bestehen aus je 7 metrischen Einheiten:
 - Thema sowie Variation I und V: $7 \times 4/4$,
 - Variation VI: $7 \times 2/4$,
 - Variation III und IV: $7 \times 3/8$,
 - Variation II und VII: $7 \times 1/4$.
- Das ganze Bruchstück umfasst $7 \times 7 = 49$ (Thema + Variationen) + $3 \times 7 = 21$ (Fuge) = 70 Takte.¹²
- Das dritte Motiv im Thema und das Fugensubjekt (als Kumulation des ersten Motivs) enthalten je sieben verschiedene Töne.¹³

Inhaltlich und klanglich setzt Berg im Thema eine längere von einer kürzeren Hälfte ab: Die ersten vier Takte enthalten mit den Bibelversen einen vorgegebenen Text, den Marie in Sprechgesang liest; die drei folgenden Takte fügen ihr (nun gesungenes) Gebet um Gnade hinzu. In Variation I und den ersten vier Vierteln von Variation II setzt sie die Bibellesung im Sprechgesang fort; die verbleibenden drei Viertel von Variation II enthalten ein neuerliches, wieder gesungenes Gebet. In Variation III und IV überträgt sie die Frage nach der Sünde in je sieben 3/8-Takten auf ihr uneheliches Kind. In Variation V und den ersten vier Halben aus Variation VI liest sie ihrem Söhnchen (in Sprechgesang) den Beginn eines Märchens vor, das die Situation eines Kindes schildert, dessen Vater und Mutter tot sind. Auf diese neuerlich ‘gedruckten’ Worte reagiert sie in den weiteren drei Halben von Variation VI, indem sie (wieder singend) ängstlich feststellt, dass der

¹²Wie wichtig es Berg war, die acht Segmente mit ihren je 7 metrischen Einheiten auf 7×7 Takte zu reduzieren, zeigt seine Manipulation der Taktzählung in Variation II ($3/4 + 4/4$ -Takt = 2 Takte) und Variation VI (zwei $4/4$ - + drei $2/4$ -Takte = 5 Takte.)

¹³Motiv 3 = *e-fis-dis-[e]-g-f-c-[fis]-b*, Fugensubjekt = *g-d-f-es-[g-f]-e-fis-a*.



“Marie mit dem Knaben”
Bühnenbildentwurf in Jürgen Rose, *Skizzen zu Wozzeck*,
Sonderpublikation zum Programmheft “Wozzeck”,
Bayrische Staatsoper 1982/83.

Vater ihres Kindes sich tagelang nicht hat sehen lassen. In Variation VII schließlich sucht sie in der biblischen Geschichte um Maria Magdalena nach einem Vorbild für eine Sühnehandlung. Im ersten Viertel der Fuge erklingt in Sprechgesang eine letzte Lesung, im zweiten Viertel folgen zwei flehentliche Anrufe des Heilands, und die verbleibende Fugenhälfte dient als instrumentales Nachspiel.

Im Thema führt Berg die drei Motive ein. Motiv 1 erklingt, sehr leise in sechsstimmiger Aufspaltung und Kumulation der hohen Instrumente, im Hintergrund des ersten Bibelverses. Marias Sprechgesang repräsentiert hier die ‘siebte’ Stimme. Der bitonale Ausklang mit D-Dur in den Bläsern gegen Es-Dur in den Streichern erscheint als ein musikalisches Bild ihres inneren Zwiespaltes.

Drei Bruchstücke II: Motiv 1, die biblische Ehebrecherin

Grave

In Variation I verteilt Berg die Stimmen des polyphonen Motivs über vier Oktaven. Eine erste lineare Version des Motivs ertönt in Variation II zu Jesu biblischer Ermahnung “und sündige hinfort nicht mehr”. Die wiederholte fallende Quart *g–d* fungiert dabei als Ankerton-Intervall.

Drei Bruchstücke II:
Motiv 1, sanft und leicht
zu Jesu Vergebung der
biblischen Sünderin

Als Maries Hinwendung zu ihrem Kind ihr Sündenbewusstsein in eine andere Richtung lenkt, erklingen in zwei Soloviolen gefolgt von der Solobratsche die ersten zwei Einsätze der ursprünglichen polyphonen Aufspaltung des Motivs einen Halbton tiefer transponiert; der dritte, in der Oboe, ist zum Tritonus verzerrt.¹⁴ In Variation V, wo Berg die tonale Lage des Motivs um einen weiteren Halbton absenkt, folgt der dritte Einsatz (unter Auslassung des zweiten) unmittelbar auf den ersten, und in Variation VI ist das Motiv vollends auf eine Stimme reduziert.¹⁵

Marie selbst singt die siebentönige Kontur für ihr Kind,¹⁶ und auch die Fuge eröffnet sie mit dem aus Motiv 1 abgeleiteten Fugensubjekt.

25 *Gesang* 

Das brüst' sich... in der Sonne!

52 *Sprech-
gesang* 

Und kniete hin zu seinen Füßen

Drei Bruchstücke II:
Motiv 1 als Selbstjustiz
und
als Versenkung in die Sühne
zu Beginn der Fuge

In den die Bibellesung ergänzenden drei Thementakten mit Maries schuldweissem Flehen präsentieren die tiefen Streicher, mit anfänglicher Verdopplung in den drei Fagotten, das zweite Motiv: eine Zwölftonreihe, die Berg äußerst kunstvoll konstruiert. Umrahmt von einer steigenden und einer fallenden großen Sept bewegt sich die Kontur in ihrer ursprünglichen Gestalt durch acht verschiedene Tondauern, wobei sie in der ersten Hälfte in zwei fallenden Sekunden (*h-b* und *cis-c*) fällt und in der zweiten Hälfte über zwei indirekte Sekundschritte (*es-...-e-...-f*) aufsteigt. Es scheint, als wolle das Orchester Maries schamerfühltem Ausruf "Herrgott, Herrgott! Sieh mich nicht an!" ein musikalisches Emblem des zeitlosen, unergründlichen Gottes gegenüberstellen.

7 *Celli +
Bässe
coll' 8va* 

Drei Bruchstücke II:
Motiv 2 als symbolische
Präsenz Gottes

¹⁴Vgl. T. 19-20, 1./2. Solovioline: *fis-cis-e-d-fis-a*) mit T. 3-5, Solobratsche: *g-d-f-es-g-b*, T. 20-21, Solobratsche: *fis-cis-e-es* mit T. 4-6, 1. Solovioline/Solocello: *g-d-f-e*. Dagegen T. 21-22, Oboe: *fis-c-f-as* (Transposition von *g-des-ges*) statt T. 5-6 Klarinette: *g-d-fis*.

¹⁵Vgl. T. 33-34, 1. Horn: *f-a-es-des-f-as* mit T. 3-5, Solobratsche: *g-d-f-es-g-b*; T. 35-36, 1.Horn/1.Geigen: *f-c-e* mit T. 5-6 Klarinette: *g-d-fis*; T. 40-41, 3 Hörner: *f-a-es-des-f-as*.

¹⁶Berg schreibt, wohl versehentlich, *g-d-f-es-d-fis-a*; vgl. jedoch Hörner/Bratschen/Celli.

Wenn das Motiv in Variation I den Gnadenspruch Jesu für die von den Pharisäern angeklagte Ehebrecherin begleitet, ertönt die Zwölftonreihe im homophonen Hörnerduett, zunächst voller zögernder Synkopen, am Ende jedoch wie beruhigend mit tonalem Einklang.

Drei Bruchstücke II:
Motiv 2 als Ausdruck
der Vergebung

Ab Variation II fehlt das Motiv zunächst. Es kehrt erst ganz am Ende von Variation VII wieder, als Marie sich mit den Worten “Wie steht es geschrieben von der Magdalena?” der biblischen Hoffnungsträgerin selbst zuwendet. In dieser mit vertauschten Anfangstönen verschleierte Kleinterztransposition weicht die ursprünglich ausdrucksstarke Rhythmik einem schlichten, durchgehenden Muster, und auch die umrahmenden großen Septimen reihen sich in die vorherrschenden kleinen Sekunden ein.

Drei Bruchstücke II:
Motiv 2
als Übergang zur
Sühnehandlung

Das dritte Motiv entfaltet sich in der zweiten Hälfte des Themas leicht verschoben über dem zweiten, als Ergänzung der Figur, mit der die drei Fagotte die ersten fünf Töne der Zwölftonreihe verdoppeln. Zu Bergs Anweisung *a tempo ma appassionato* spricht Marie von ihrer Scham. Darüber spielen zwei Klarinetten eine anfangs gedrängte, dann verlängerte Variante derselben Kontur. Sie ersetzt Maries Halbtonfall durch einen emphatischen Triller und ihren Schlusston durch eine Kette unregelmäßiger Tonwiederholungen, die in ihrer dynamischen Gestaltung Maries Verzweiflung übertragen, bevor sie chromatisch fallend verklingen.

Drei Bruchstücke II: Motiv 3, Maries Verzweiflung

In der zweiten Hälfte von Variation I erklingt die Motiv-3-Variante mit Triller in der Flöte, an entsprechender Stelle in Variation II in der Trompete, jeweils um die Tonwiederholungen verkürzt. In Variation III singt Marie selbst zu den Worten vom "Stich ins Herz", den ihr der Anblick ihres unehelichen Kindes bereitet, den Beginn des Arpeggios. Die Trompete verdoppelt die drei Töne und ergänzt sie mit einer Erweiterung in Form gespiegelter Wiederholungen des chromatischen Schlussgliedes.

Drei Bruchstücke II: Motiv 3, Maries Selbstanklage

Musical score for 'Drei Bruchstücke II: Motiv 3, Maries Selbstanklage'. The score is in 3/4 time and G major. It features two staves: 'Gesang' (Vocal) and 'Trompete' (Trumpet). The vocal line starts at measure 23 with the lyrics "... Stich ins Herz." The trumpet line begins with a *mf* dynamic and features a trill (triplets) over the vocal line, followed by a chromatic descending line with mirrored repetitions.

Eine entferntere, zugleich dramatischere Variante des dritten Motivs erklingt in den Variationen IV und VII und mutiert dann zum zweiten Fugensubjekt. Der crescendoend hinführende Triller ist inzwischen weggefallen; dafür intensiviert Berg die zweite Hälfte des Motivs. In Variation IV antwortet eine mit Akzenten versehene *forte*-Version der beiden großen Flöten auf Maries indirekte Selbstanklage "Das brüst' sich in der Sonne" als dritte polyphone Stimme über einer Motiv-1-Variante, in der zwei Hörner mit Solobratsche und Solocello ein durch vier Oktaven flirrendes *g* in Celesta, Harfe und 2. Geigen mit den übrigen Tönen der (hier vier) ursprünglichen Einsätze ergänzen.

Drei Bruchstücke II: Motiv 3, dramatisch über Motiv 1 in zwei Varianten

Musical score for 'Drei Bruchstücke II: Motiv 3, dramatisch über Motiv 1 in zwei Varianten'. The score is in 3/4 time and G major. It features three staves: a vocal line, a piano line, and a bass line. The vocal line starts at measure 25 with the lyrics "Das brüst' sich in der Sonne!". The piano line features a trill (triplets) over the vocal line, followed by a chromatic descending line with mirrored repetitions. The bass line features a *pp* dynamic and a chromatic descending line with mirrored repetitions.

In Variation VII stellt Berg die neue Variante des Motivs in der kleinen Klarinette – nun ohne die exzentrischen Oktavversetzungen – der originalen Tonfolge in Maries Sopran voraus, die er neu erweitert.

Drei Bruchstücke II: Motiv 3 in zwei Varianten

Wie _ steht es geschrieben von der Mag-da-le-nä?

In der Fuge mutiert die so dramatisierte Motivfassung zum zweiten Subjekt. Zunächst allerdings erreicht Marie am Schluss ihrer neuerlichen Bibellesung, als dritte Entwicklungsstufe eines (später fallen gelassenen) gestischen Kontrapunktes, noch ein letztes Mal die ursprüngliche Gestalt von Motiv 3:

Drei Bruchstücke II: Motiv 3 zur Fußsalbung

„Und küsste seine Füße und netzte sie mit Tränen und salbte sie mit Sal - ben...“
(mit 2. Solovioline - - - - -)

In seiner kantablen Form führt ihr Sopran die dramatisierte Motivfassung zur Eröffnung des zweiten Fugensegmentes als zweites Subjekt ein. Dieses wird hier sogleich vom Cello in Engführung imitiert, dann im Gesang (wie im Beispiel unten gezeigt) in modifizierter Form sequenziert, dabei von einer Solovioline verdoppelt und zudem in Terzparallele von der Trompete bekräftigt und umspielt.

Drei Bruchstücke II: Subjekt 2 mit der Hoffnung auf Erbarmen

Gesang
Hei - - - land! ich möchte Dir die Fü - ße sal-ben

Gesang
Hei - - - land, Du hast Dich ih - rer er - barmt

Insgesamt hat Berg die an das Thema mit seinen sieben Variationen anschließende Fuge – kaum überraschend – ebenfalls in sieben Segmenten konzipiert:

- | | | |
|---|---------------------------------------|-------------------------------------|
| 1 | fünfstimmige Engführung Subjekt 1 | T. 52-57 ₁ |
| 2 | vierstimmige Engführung Subjekt 2 | T. 57 ₂ -62 ₃ |
| 3 | erste Gegenüberstellung S2 / S1 | T. 62 ₄ -64 ₂ |
| 4 | zweite Gegenüberstellung S2 / S1 | T. 64 ₃ -66 ₁ |
| 5 | dritte Gegenüberstellung mit Ausklang | T. 65 ₄ -68 ₄ |
| 6 | Wiederaufnahme Motiv 1 aus Thema | T. 69-71 ₁ |
| 7 | Schlussklang | T. 71 ₂ -72 |

In der zweiten Hälfte der Fuge stehen sich die zwei Subjekte mit ihrer Erinnerung an die Sühnehandlung der Maria Magdalena und die Hoffnung Maries, ihr möge gleichermaßen vergeben werden, dreimal gegenüber.¹⁷ Die dritte Gegenüberstellung bildet den Höhepunkt und endet nach einer verklingenden Erweiterung mit einer 1/8-Generalpause. Darauf folgt eine Erinnerung an Maries Bibellesung mit dem ursprünglichen, mehrstimmig aufgefächerten Motiv 1 als erste Andeutung einer Rahmensymmetrie.

Drei Bruchstücke II:
Rundung mit Motiv 1

The musical score consists of four staves. The top staff is for the 1. Trompete (Trumpet), the second for Bratschen (Violins), the third for Celli (Celli), and the bottom for 4 Hörner + Bässe (Horns + Basses). The music is in 3/4 time and features a bitonal texture with Es-Dur and D-Dur triads. The score is marked with a box containing the number 69.

Diese mündet in eine zart verklingende bitonale Gegenüberstellung aus einem arpeggierten Es-Dur-Dreiklang der hohen Bläser und Harfe über einem ebenfalls arpeggierten D-Dur-Dreiklang in den hohen Streichern und der Celesta. Mit der Kombination dieser zwei Durdreiklänge schließt Berg den Kreis zum Beginn der Szene, gestützt vom Ankerton *d*, mit dem die tiefen Streicher das Kontrabass-*h* der Opernpartitur ersetzen.

¹⁷T. 62-64: S2 dreioktavig: 2. Geigen/Bratschen, S1: Celli/Bässe, akkordisch imitiert von Klarinetten, Trompeten und Posaunen; T. 64-65: S2 Sextenparallele der Posaunen, dazu S1 rhythmisch diminuiert, vierstimmig akkordisch angeführt von Oboen und Klarinetten, in Umkehrung als Terzenparallele imitiert von den tiefen Bläsern und Streichern mit Harfe; T. 65-67: S2 vierstimmig in Piccoli, Flöten und Oboen, im *ff* und ohne enggeführte Imitation vierstimmig kontrapunktiert von allen tiefen Bläsern und Streichern mit S1.