

Akt I

Szene 1: Zimmer des Hauptmanns (frühmorgens)

Die lose Folge gereihter Gesprächsthemen, die sich in der ersten Szene der Oper zwischen dem Hauptmann und dem ihn rasierenden Wozzeck entwickelt, findet ihre musikalische Entsprechung in der Form einer Suite. Dabei ist jedem der Gesprächsthemen – Wozzecks angeblicher Gehetztheit, dem Grübeln des Hauptmannes über Zeit und Ewigkeit, dem Wetter, Wozzecks vermeintlich mangelnder Moral, seinem unehelichen Kind und schließlich der sozialen Bedingtheit der Tugend – ein in sich geschlossener wenn auch rudimentärer Suitensatz unterlegt.

Die Vorwürfe des Hauptmannes, Wozzeck sei stets so „verhetzt“ und könne augenscheinlich nicht mit der Zeit umgehen, kleidet Berg in die Form eines Praeludiums; tatsächlich dienen diese Gedanken ja lediglich als Einleitung zu seinen essentielleren Reflexionen über Ewigkeit und Moral. In der Form ist das Praeludium ein kleines Rondo, dessen wiederkehrender Refrain (T. 1-6, 11-14 und 24-29) klangliche Symbole für einige Charakteristika des soldatischen Milieus umfasst.

Schon bevor der Vorhang sich erstmals hebt, erklingen drei Figuren, auf die Berg sowohl im Verlauf der 1. Szene als auch später wiederholt zurückgreift. Das in T. 1 über einem zum Beckenschlag crescendierenden Trommelwirbel synkopisch einsetzende Streicherglissando, bei dem ein knapp zwei Oktaven überspannender Fünfklang mittels gegenläufiger Glissandi zu einem Sekundcluster mit dem Gesamtumfang eines Tritonus zusammengezogen wird, bringt die Schneidigkeit zum Ausdruck, auf die sich die Soldateska so viel zugute hält. Berg selbst kommentiert die Figur in seinem *Wozzeck*-Vortrag:

Das war eine rein instrumentale, also musikalisch-klangliche Angelegenheit. Als ich die Stelle aber zum erstenmal hörte, erfuhr ich zu meiner größten Überraschung, dass ich das militärische Milieu dieses Stückes nicht prägnanter und einfacher hätte andeuten können, als mit diesem kleinen Trommelwirbel.

Das militärische Milieu

Akt I, T. 1

The musical score for Act I, T. 1, consists of two staves. The top staff is for the piano (p) and the bottom staff is for the snare drum (kl. Trommel). The piano part begins with a synchopated string glissando, marked with a piano (p) dynamic and a 'poco' tempo indication. The snare drum part begins with a crescendoing snare drum pattern, marked with a piano (pp) dynamic and a 'poco' tempo indication. The tempo is marked 'poco' and the time signature is 2/4.

Die Motive der solistisch besetzten Holzbläser tragen zur Ambienteschilderung bei. Die Oboe gibt sich mit ihrer zweimal aufschwingenden Figur hochtrabend; das Fagottmotiv mit seinem synkopischen Beginn, der zum metrischen Schwerpunkt nach oben abspringt, und seinem chromatischen Abschluss gibt sich pffiffig trotz der tonalen Enge. Die Bekräftigung des soldatischen Selbstbewusstseins im nachschlagenden *sfz*-Ausbruch, der vom Englischhorn, zwei Klarinetten und einem Streicherpizzicato unterstrichen wird, klingt wie ein abfälliges Schulterzucken.

Akt I, T. 1



Das Selbstgefühl der Soldateska

Gleich im ersten Refrain präsentiert das Englischhorn das Emblem des Hauptmannes: einen leutseligen Aufschwung, der in eine synkopisch ritardierende, bremsende Tonrepetition übergeht. Deren Ende wird durch das erste Gesangsmotiv unterstrichen: Drei fallende Tonschritte, die sich erst allmählich metrisch stabilisieren, versinnbildlichen das Bedürfnis des Hauptmannes, alles Unvorhersehbare zu vermeiden.

Akt I, T. 4



Hauptmann: Langsam, Wozzeck, langsam!

Der Hauptmann,
bei seinem Auftritt

Erst im dritten Refrain – kurz vor dem Ende des Praeludiums – kommt der so insistent Angesprochene erstmals zu Wort: Wozzeck singt sein devot-monotones “Jawohl, Herr Hauptmann!”, dessen vielfache Wiederaufnahme (bis auf eine Ausnahme auf derselben Tonstufe) alle Sätzchen der kleinen Suite durchzieht.

Die zwei Episoden im Rondo des Praeludiums deuten eine detailliertere Beschreibung typischer Eigenschaften bzw. Verhaltensweisen des Hauptmannes an. Die erste Episode (T. 7-11) schildert das ihm zur Vermeidung der eigenen Verunsicherung notwendige bremsende Verhalten seinen Mitmenschen gegenüber. Dies stellt Berg durch einen bewusst geschaffenen Gegensatz in Text und Musik eindrucksvoll dar: Einer unruhig und wie zerrissen wirkenden Figur komplementär erklingender Holzbläser und Streicher ist die chromatische fallende Gesangslinie, die die innere

Bedrängnis des Hauptmannes unterstreicht, mit den Worten “Eins nach dem Andern!” unterlegt. (Dieselbe Instrumentalfigur erklingt in Geige und Bratsche, als der Hauptmann nach Ende seines philosophischen Ergusses Wozzeck erneut, diesmal nicht nur in dessen momentaner Tätigkeit, sondern in seiner ganzen Lebenshaltung, zu bremsen sucht; vgl. T. 51-53).

Die zweite Episode (T. 14-23) zeigt die mokierende Miene, die der Hauptmann zur Erhaltung seines Selbstwertgefühles aufsetzt. Hier bewegt sich der Gesang zunächst wichtigtuerisch in Ganztonschritten, kehrt aber nach mehreren diatonischen Orgelpunktwechselbewegungen (die an dem zuvor Gesagten ‘festhalten’, es nur einige Male hin und her wenden) zu chromatischen fallenden Linien zurück.

Das Grübeln des Hauptmannes über die Bewandnis von Zeit und Ewigkeit sowie die Gefährlichkeit jeder zu schnellen Bewegung fasst Berg in die Form einer Pavane – eines altitalienischen Tanzes, dessen hervorstechendes Merkmal das äußerst gemäßigte Schreiten ist (T. 30-52). Die kleine Form ist als erweiterte dreiteilige Struktur gebaut.¹ Führend im Gesang ist eine gespreizte Variante des Oboenmotivs, das im Refrain des Praeludiums für die hochtrabende Attitüde der Soldaten steht und hier die ebenfalls hochtrabend formulierte, tatsächlich aber exzentrische Angst des Hauptmannes bezeichnet. Dieses verbindet Berg in den Segmenten A und AB mit einem Sekundpendel, das sein Schaudern hörbar macht. In Segment B steigt die Harfe zur spekulativen Gleichsetzung von Ewigkeit und Augenblick fünf Oktaven aufwärts in höhere Sphären. Überleitend kehrt das Gespräch auf den realen Boden der Zeit zurück, indem der Hauptmann mit der schon erwähnten Verknüpfung seiner zwei Motivhälften seine Neigung zur Melancholie gesteht und Wozzeck erneut mit seinem unterwürfigen “Jawohl, Herr Hauptmann” antwortet. Ein gestaffelter Klang der Flöten, Blechbläser und Harfe fügt dieser Zäsur – “quasi kadenzierend”, wie Berg es nennt – den G-Dur-Septakkord in weiter Lage hinzu, untermalt von gleichfalls gestaffelten Wirbeln auf Pauken und Trommeln.

In der darauffolgenden Kadenz der Solobratsche verlässt der Hauptmann die Realitätsebene sofort wieder, um in sprachlich wie musikalisch frei assoziativem Anschluss über die moralische Seite der “Gehetztheit” zu

Akt I, T. 1: Oboe



Akt I, T. 29: Hauptmann



Es wird mir ganz angst um die Welt

¹ A B AB + Überleitung mit A = T. 29-33, B = T. 34-40, AB = 41-46, Überleitung = T. 47-53.

philosophieren. Indem Berg für diesen Passus der dramatischen Vorlage ein kompositorisches Strukturelement wählt, das weder hinsichtlich seines Aufbaus noch seine Inhalte vorgegebenen Anforderungen zu genügen hat, dessen Gestaltung vielmehr gänzlich dem persönlichen Geschmack und Empfinden des ausführenden Musikers überlassen bleibt, zeigt er gleichsam symbolisch, dass auch die in Form einer allgemein gültigen moralischen Lehre ausgesprochene Maxime “Ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat, tut alles langsam” ausschließlich psychologischer Selbstverteidigung entspringt. Die Imitationen in den Hörnern und, augmentiert, in den tiefen Streichern scheinen den Moralisierer musikalisch zu verhöhnen. Als er sich plötzlich wieder auf Wozzecks Gegenwart besinnt, stellt die Solobratsche mit den zwei Motiven des soldatischen Milieus auch musikalisch die Ausgangssituation der Szene wieder her.

Dem nun folgenden Gesprächsabschnitt über das Wetter sowie, indirekt, über Wozzecks allzu große Ernsthaftigkeit und seine Bereitschaft, auch das Absurde für möglich zu halten, gibt Berg die Form einer Gigue. Diesem raschen, in seinem triolischen Rhythmus beschwingt und übermütig wirkenden Tanz fällt in der traditionellen Suite die Aufgabe zu, die ernste Stimmung der vorangehenden Sätze zur Erbauung der Hörer aufzulockern. Der erste Abschnitt (T. 65-96) umfasst hier drei deutlich unterschiedene Segmente, die den Schritten der Gesprächsentwicklung entsprechen: Der Hauptmann erwähnt den Wind, macht sich dann zunächst allgemein über Wozzeck lustig und verhöhnt ihn schließlich mit der paradoxen Windrichtung “Süd-Nord”. Im Unterschied zum traditionellen Vorbild, das eine gleichwertige Hälfte mit gespiegelter Thema erwarten lässt, ist der zweite Abschnitt (T. 97-108) als gedrängte Zusammenfassung der thematischen Elemente komponiert. Berg vermittelt hier, dass der Hauptmann mit seinem abschließenden summarischen Urteil “Oh, Er ist dumm, ganz abscheulich dumm!” Wozzeck in keiner Weise gerecht wird, dass er also die in ihn aufgrund seiner beruflichen Stellung gesetzten Erwartungen hinsichtlich einer gelassenen Haltung seinem Untergebenen gegenüber schon hier enttäuscht. Thematisch dominiert im ersten Abschnitt Wozzecks unterwürfige Tonwiederholung. Ihr steht ein exzentrisches, großintervallisch hin und her springendes und durchgehend synkopiertes Motiv gegenüber, das die absurden Vorschläge des Hauptmannes abbildet und im zweiten Abschnitt die Alleinherrschaft übernimmt.²

²Wozzecks Unterwürfigkeit auf *cis* in Gesang: T. 67-69, Bratschen *pizz.*: T. 76-79, Gesang: T. 87-89, tiefe Streicher *pizz.* mit lachendem Hauptmann: T. 90-91, 93-96. Exzentrisches Motiv Celli: T. 67-69, Celesta/Gesang: T. 83-87, Celesta/Gesang: T. 97-99, Celli: T. 99-101.

Die folgende zweite Kadenz ist eine verkürzte Variante der ersten. Solist ist diesmal das Kontrafagott. Mit diesem Instrument, dessen Klang oft zum Spott eingesetzt wird, deutet Berg ironisch an, dass die Ermahnungen des Hauptmannes jetzt noch ‘tiefgründiger’ zu werden versprechen.

Mit einer Figur, die zur tautologischen Behauptung über das Wesen der Moral ertönt, leitet Berg bruchlos in den zwanzigtaktigen, “Quasi Gavotte” überschriebenen folgenden Suitensatz über, wo die Trompeten daraus als erstes einen Imitationskanon entwickeln:

Die Tautologie der Moralrechtfertigung

Akt I, T. 114

Er hat keine Moral!
Hauptmann

Das ist, wenn man mo-ra - - lisch ist!

3. Trompete 2. Trompete 1. Trompete

Der Hauptabschnitt bietet zwei Segmente, die der versuchten Erklärung des Moralbegriffs und dem pharisäischen Vorwurf des Hauptmanns gewidmet sind; die anschließenden zwei Doubles verarbeiten musikalisch dasselbe Material, jedoch mit der entscheidenden Gegenüberstellung der religiösen Überzeugungen: Wozzecks schlichte Frömmigkeit bringt die zweifelhaften Erklärungsversuche des Hauptmanns zum Schweigen und tritt dessen Selbstgerechtigkeit gegenüber, indem er die thematische Kontur eigenen Worten unterlegt.

Gegensätzliches Bibelverständnis

Akt I, T. 120, Hauptmann

Er hat ein Kind oh-ne den Se-gen der Kirche.

Akt I, T. 125,
Hauptmann

Akt I, T. 130,
Klarinette

Akt I, T. 132,
Wozzeck

Lasset die Kleinen zu mir___ kommen

Diese Replik Wozzecks, der die Übernahme der vom Hauptmann eingeführten Kontur zusätzliche Tiefe verleiht, rundet Berg erneut kadenzierend mit dem G-Dur-Septakkord ab.

Am Ende der kleinen Gavotte ist es wie an deren Anfang erneut das Motiv der bigotten Moraldefinition, das in die nachdenklichere Stimmung der folgenden Kleinform überleitet. Diese Air ist als erweiterte Liedform (T. 136-153: A A' B A" Coda) gebaut und reiht mit ihren fünf Zeilen Wozzecks illusionslose Selbsteinschätzung sowie die daraus abgeleiteten Schritte seiner Überlegungen zur Beziehung zwischen Geld und Moral aneinander. Hier erklingt zu Wozzecks Worten "Wir arme Leut!" erstmals sein Thema, in den tiefen Streichern begleitet vom zweifach augmentierten "Jawohl, Herr Hauptmann" seiner unterwürfigen Tonwiederholung und einer als Klangfarbenmelodie aus drei verminderten Septakkorden gebildeten Zwölftonreihe, die die Allgemeingültigkeit seiner Erkenntnis zu unterstreichen scheint.

Wozzecks illusionslose Selbsteinschätzung

Akt I, T. 136

The musical score for Act I, T. 136, features a vocal line for Wozzeck and three instrumental parts: Bratschen (Violins), 2. Geigen (Violas), and 1. Geigen (Cellos/Double Basses). The vocal line is in G major, 3/2 time, and the lyrics are: "Wir arme Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld! Wer kein Geld hat!". The instrumental parts provide a harmonic and rhythmic accompaniment, with the Bratschen and 2. Geigen playing a more active role than the 1. Geigen.

Wozzecks anschließende Zurückweisung der Moralvorgaben einer privilegierten Schicht mit den Worten "Da setz' einmal einer Seinesgleichen auf die moralische Art in die Welt!" kontrapunktieren Bässe und Kontrafagott mit einer in der zweiten Themenhälfte variierten Wiederholung seine Themas in der tieferen Oktave. Zu seiner Spekulation "Ja, wenn ich ein Herr wär" greift ein Horn deren viertönigen Beginn in Tritonus-transposition auf, und zu seinem wehmütigen "Es muss was Schönes sein um die Tugend" spielt die Solovioline das ganze "Wir arme Leut"-Thema noch einmal in höchster Lage, umgeben von die Oktaven durchziehenden Einwürfen des viertönigen Beginns im Gesang ("[ich wollte schon] tugendhaft sein!"), in der Solobratsche und im Solocello.

Wie Berg in seinem *Wozzeck*-Vortrag beschreibt, hat er den Schluss des Gespräches zwischen dem Hauptmann und Wozzeck als “Reprise in Krebsform” des die Szene eröffnenden Praeludiums konzipiert.³ Nicht zuletzt angesichts seiner Abneigung gegen einfache Wiederaufnahmen ist es unbedingt lohnend, den genauen Verlauf dieser Retrograd-Variante in ihren einzelnen Schritten nachzuvollziehen und hinsichtlich ihrer jeweiligen dramatischen Bedeutung zu beleuchten.

Den als Ambienteschilderung entworfenen Beginn des ersten Refrains zitiert Berg zunächst in gerader Richtung und fast notengetreu; unmittelbar anschließend folgt die Krebs-Variante des zweiten Refrains. Während er im ersten Fall das Emblem des Hauptmanns mit dessen Beschwichtigung, Wozzeck sei “ein guter Mensch”, übertönt, hängt er der Krebsvariante (parallel zur allmählichen Auflösung des letzten Streicherintervalls in der Pendelbewegung der Holzbläser) die erste Hälfte des Hauptmannmotivs gleich zweimal in originaler Richtung an. Die ursprünglich zwischen den beiden Refrains eingebettete erste Episode greift er im Krebsgang fast vollständig auf; sie mündet in die Tonrepetitionen der zuvor ausgesparten zweiten Hälfte des Hauptmann-Motivs.

Auch die Gesangsstimme, die Berg sonst von den Krebsvorgängen ausnimmt, zitiert hier ähnlich wie im ersten Refrain zwei der dort erklingenden fallenden Intervallschritte jeweils zweimal: den ersten in der Kombination von gerader Richtung und Krebs, den zweiten nur noch in der dem Original entsprechenden Richtung. Diese Durchdringung von originaler Wiederaufnahme und Krebsvariante trägt der Beobachtung Rechnung, dass die früheren Ermahnungen des Hauptmannes zu weniger Hast im dramatischen Text teils unmittelbar aufgegriffen, teils aber auch ‘vom Schwanz aufgezümt’ erscheinen: Mit seiner wiederholten Klage, Wozzeck “denke zu viel”, gibt sich der Hauptmann zwar um die Gesundheit und das Glück seines Untergebenen besorgt, doch bei seiner Begründung mit dem Zusatz “das zehrt” entsteht vor allem der Eindruck, dass er Rücksicht auf seine eigene mangelnde Belastbarkeit verlangt. Wenn er zum Beginn seines Motivs, von den Celli in rhythmischer Diminution imitiert, “Der Diskurs hat mich angegriffen” singt, verrät er damit, wie viel Mühe es ihn kostet, seine Leutseligkeit aufrecht zu erhalten. Der Schluss seiner Ermahnungen, mit dem er die Aufforderung zu genereller Langsamkeit wieder aufgreift, erinnert noch einmal an seine übermächtig empfundene Unsicherheit angesichts von Zeit, Welt und Kosmos. Am Szenenschluss vereinen sich Gesang und Bläser kadenzierend zum G-Dur-Septakkord.

³Berg in Schneider, *op. cit.*, S. 274.

Mit der Wahl der Krebsform für wesentliche Passagen aus der Reprise des Praeludiums macht Berg zugleich eine Aussage über das ganze die erste Szene bildende Gespräch: Da keiner der Diskussionspunkte in innerer Folgerichtigkeit aus dem anderen hervorgeht, kann man das Ganze ebenso gut von hinten aufrollen, es wird doch immer auf dieselbe, aus Leutseligkeit und Angst vor Geschwindigkeit geborene lähmende Monotonie hinauslaufen.

In der **Verwandlungsmusik** zwischen der ersten und zweiten Szene ertönt als Resümee des soeben Gehörten ein 28-taktiger Abschnitt. In ihm bringt sich zunächst der Hauptmann mit seinen typischen Äußerungen in Erinnerung. Dies beginnt mit seiner verworrenen "Angst um die Welt" und seinem Schaudern vor dem Unfassbaren, setzt sich fort in den selbstgerechten Urteilen über seine Mitmenschen, die hier bezeichnenderweise auf engstem Raum und in mehrfachen Engführungen einander zu bestätigen scheinen, und gipfelt im Hohn, seinem bevorzugten Abwehrmechanismus. Wozzecks Versuchen, seine Lebens- und Handlungsweise als unverschuldete Konsequenz seiner gesellschaftlichen Bedingtheit zu rechtfertigen, setzt er die Hinterlist des Gebildeteren entgegen, der den in vielen Belangen so hilflosen Untergebenen als willkommenes Objekt seiner Belustigung missbraucht.

Wozzecks zurückhaltendes, bescheidenes Gebaren dem Vorgesetzten gegenüber und seine illusionslose Einschätzung der eigenen Möglichkeiten scheinen zunächst nur als logische Folge der gegebenen Machtkonstellation auf. Während die in diesen Motiven symbolisierten Äußerungen jedoch im Kontext der szenischen Handlung als Beispiel anspruchloser Schicksalsergebenheit wirken, verleihen sie hier mit stetem Accelerando, immer neuen Crescendo und ständig dichter werdender Textur einem Aufbäumen gegen das scheinbar so demütig akzeptierte Los Ausdruck.

Indem Berg in Celli und Fagott Erinnerungen an die Kadenzen der Solobratsche und des Kontrafagotts erklingen lässt, weist er auf die im Gesprächsverlauf konsequent übergangene Tatsache hin, dass auch die "armen Leut" ein Bedürfnis nach der Freiheit haben, die Maximen ihres Handelns und Wertens selbst setzen zu können – auch hier eine Auflehnung, die nur im Nachhängen der Gedanken außerhalb der tatsächlichen Gegebenheiten Platz findet. Die Verwandlungsmusik ist somit kohärenter Teil des in linearer Entwicklung konzipierten Formverlaufes. Als ein vom szenischen Geschehen abgelöster Epilog entwirft sie im Rückblick die Andeutung einer alternativen Reaktion Wozzecks auf die Erfahrung seiner sozialen Stellung.

Umso eindrucksvoller zeigt sich die innere Auflehnung musikalisch im letzten, „Leidenschaftlich und drängend“ überschriebenen Segment der Verwandlungsmusik. Beginnend mit dem hinleitenden Takt spielen die tiefsten Instrumente (Kontrafagott, 4. Posaune, Tuba, Harfe und Bässe), zuletzt unterstrichen von Pauke und Trommel, viermal auf dem *cis* von Wozzecks gesungenem „Jawohl, Herr Hauptmann“-Repliken das Motiv seiner Unterwürfigkeit. Während die tonale Monotonie beibehalten ist, verkürzen sich die Notenwerte in jeder Wiederholung des Motivs, bis die Intensität der empfundenen Bedrängnis zuletzt zusätzlich durch ein dreitaktiges *Accelerando* verstärkt wird. Darüber zitiert eine Oktavparallele der Geigen den Beginn von Wozzecks Verteidigungsrede, ergänzt von vier Piccoloflöten, vier Oboen und vier Klarinetten um den Satz aus dem Ende von Wozzecks Rechtfertigung.

Ueingestandene Auflehnung

Akt I, T. 191

(\"Wir ar - me Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld! [...] Wenn wir in den Himmel kämen, müssten wir don - - - - - nern hel - fen!\")

marcatissimo

sempre accel.

Erst einige Minuten nach dem Abtritt der beteiligten Personen endet das vagierende Gespräch zwischen Hauptmann und Wozzeck somit in einer emotionalen Auflehnung, die der Untergebene in der tatsächlichen Situation nie äußern könnte, wohl aber unterschwellig empfindet. So gelingt es Berg, der im Bühnengeschehen aufgrund der antithetischen Gegenüberstellung der Charaktere so zwingend erscheinenden Lebenshaltung der Titelfigur mit Andeutungen einer inneren Auflehnung schon hier zusätzliche Komplexität zu verleihen.

Szene 2: Freies Feld, die Stadt in der Ferne (spätnachmittags)

Die Musik für das Gespräch, das Wozzeck und Andres beim Schneiden von Weidenstöcken führen, ist eine "Rhapsodie über drei Akkorde." Die drei allgegenwärtigen, harmonisch schwer zu fassenden Klänge erzeugen eine lastende Stimmung. Die fünfstimmige Homophonie vermittelt einen Eindruck der Verunsicherung, die Wozzeck aus der Natur erfährt. Dabei ist, was ihn aus der als unheimlich empfundenen Umgebung bedroht, im weitesten Sinne zu verstehen. Es umfasst alles, was nicht in den Bereich menschlicher Beziehungen fällt: ein Etwas, das ihn unbestimmt verfolgt, ebenso wie Lichterscheinungen, Pilze, das Strafgericht des Himmels und die Freimaurer. Die drei Akkorde durchziehen die Szene in immer neuen Ableitungen, bevor ihr Spiel mit dem Krebsgang endet.¹ Die Grundform ist mit fünf verschiedenen Notenwerten zudem metrisch äußerst vage:

Beklemmende Stimmung auf dem freien Feld

Akt II, T. 201

Trompete
 1. Posaune
 2. Posaune
 3. Posaune
 Horn

In späteren Szenen greift Berg diese Komponenten in ungewöhnlicher Form auf, als wollte er zeigen, in wie grundlegender Weise Wozzecks Verunsicherung durch die Umgebung seine Gefühlswelt überschattet. Anstatt den unterschwellig psychologischen Hintergrund einzelner Momente mit Zitaten entsprechender melodischer Konturen zu beleuchten, überträgt er einen ganzen Ausschnitt aus dieser Szene, in der er Wozzecks Verstörtheit einführt, auf spätere, demselben Grundgefühl geschuldete Situationen.

Zum ersten Mal erklingt eine solche musikalische Übernahme am Ende von Szene 3. Zunächst sind die Takte, die Berg der Einleitung des Gesprächs zwischen Wozzeck und Marie unterlegt, sowie die das Kind betreffenden Schlusstakte zwar harmonisch durch die drei Akkorde der lastenden Stimmung gekennzeichnet, sonst jedoch thematisch frei gestaltet.

¹ Akt I, T. 201-205: Blechbläser, T. 206-212: Streicher; T. 223-226: Hörner/Tuba, tiefe Holzbläser, Posaunen/Tuba (nur Akkord I+II), T. 231-232: Streicher (nur Akkord II+III); T. 241-243: Bläser/Streicher; T. 257-258: Streicher, T. 269-270: Posaunen/tiefe Streicher; T. 286-290: verschiedene, gestaffelt; T. 302-304/305-306, Krebs: Streicher.

Danach jedoch unterlegt Berg Wozzecks mit einem Bibelwort begründeter Andeutung, er sei “Vielem auf der Spur”, drei Takte aus Szene 2 in unmittelbarer musikalischen Entsprechung. Dieselben Takte zitiert er auch in Akt II anlässlich Wozzecks Alpträumen im Kompagnieschlaflsaal.²

Die Zahl 3 bestimmt nicht nur die Anzahl der Akkorde, sondern auch die Form. Die erste Gegenüberstellung von Wozzecks Ängsten mit Andres’ Zuversicht erfolgt mit der ausführlichen Schilderung der Gefühle und Einstellungen beider Freunde in drei unterschiedlich umfangreichen, jedoch im Wesentlichen analog gebauten Segmenten.³ Im Zentrum der Musik steht hier die erste Strophe des Jägerliedes, mit dem Andres seinen verstörten Kameraden zu beruhigen sucht. Dass er von dessen Wahn nicht unberührt bleibt, sondern sich auch selbst Mut zusprechen muss, deutet Berg tonal an. Diße Melodie, die vor dem unheimlichen Hintergrund der drei Akkorde in G-Dur beginnt, steigt durch einen ganztönig verfremdeten Quintzug auf, bevor sie mit tröstlichen Quartan zum Ausgangspunkt zurückkehrt:

Die ganztönig verfremdete Beruhigung

Akt I, T. 212



Im zweiten Szenenabschnitt reiht Berg ebenfalls drei Segmente aneinander. (Auch diese Segmente stehen bzgl. ihres Umfangs in einem auf dem Multiplikationsfaktor 3 beruhenden Taktverhältnis zueinander.⁴) Das dritte der Segmente, das mit dem Abtritt der beiden Männer bei musikalisch fast unmerklichem Übergang beginnt, wird innerlich zusammengehalten durch variierte Sequenzen der Takte, die Andres’ letzter Replik als Instrumentalbegleitung dienen.⁵

Interessanterweise handelt es sich bei dieser Musik zu Wozzecks Verstörtheit um das Früheste, was Berg für diese Oper entworfen hat. Wie Mark DeVoto berichtet, begann Berg der Aussage seines Schülers Gottfried Kassowitz zufolge unmittelbar nach dem Besuch der Theateraufführung,

²Vgl. Akt I, T. 237-243 mit Akt I, T. 443-446 und Akt II, T. 752-757.

³Zum ersten Segment (T. 201-222) steht das zweite (T. 223-256) im Verhältnis 3:2, das dritte (T. 257-262) im Verhältnis 1:3.

⁴Vgl. T. 263-283, 284-301, 302-310 = 21 : 18 : 9.

⁵Vgl. T. 302-304: 1. Geigen, imitiert T. 305-306: Bratschen (variierte Oktavtransposition), fortgesponnen T. 307-308: Celli, T. 309: Bratschen, T. 310: Bratschen.

Ideen für zwei musikalische Szenen zu notieren. Ein Heft mit 50 Skizzen für den "Marsch" zu Bergs *Drei Orchesterstücken* enthält Entwürfe für die Begegnung von Hauptmann und Doktor auf der Straße sowie für Wozzeck und Andres auf freiem Feld, und die Musik für T. 274-278 stimmt sogar mit T. 81-90 des Marsches überein.⁶

Der dritte Rhapsodie-Abschnitt, szenisch die **Verwandlungsmusik** im Übergang von der zweiten und dritten Szene des ersten Aktes, gliedert sich wiederum in drei Segmente. Das erste führt ein Hornmotiv im reinen C-Dur-Dreiklang ein, gefolgt von einer Imitation durch die Trompete, die jeder Tonalität zu misstrauen scheint; im zweiten etablieren die Streicher einen charakteristischen Siebenklang, dem sich sowohl eine den Jagdrufen nachempfundene Klarinettenfigur als auch die erste Zeile von Andres' Jägerlied tonal anpassen; das dritte Segment schließlich überschneidet sich mit den Eintritt der Militärkapelle und dem Beginn der Folgeszene.

Der erwähnte Siebenklang ist eine erweiterte Variante des Akkordes, mit dem Berg nach eigener Angabe die Akte seiner Oper beschließt. Die unteren drei Töne, die Quintenschichtung *g/d/a*, ist hier zur Quartenschichtung *a/d/g* umgekehrt; die oberen drei, *dis/fis/h*, zur Dreiklangsgrundstellung *h/dis/fis*. Diesen Klang, der symbolisch für die geheimnisvolle, Natur zu stehen scheint, krönt Berg mit einem *b* als weiterer Terz.⁷

Interessant ist das Verhältnis der solistischen Bläser zu dem Siebenklang. Das im reinen C-Dur-Dreiklang entworfene Hornsignal, das an Andres' unhinterfragte Übereinstimmung mit der Natur erinnert, stellt zunächst eine diametral andere tonale Ordnung auf. Die Imitation durch die Trompete, die mit einem alternativen Durdreiklang einsetzt, aber auch diesen gleich wieder verlässt, evoziert Wozzecks abweichende Wahrnehmung derselben Umgebung. Dabei nimmt ihr Ende mit *d-a-g-b* bereits vier Töne des Siebenklanges voraus. Die fröhlich fallende Klarinettenfigur schließlich, die in ihrer Trippelzungengestik einen typischen Trompetenruf nachahmt, ist ganz in den Siebenklang eingebettet. Dasselbe gilt für das Hörnerzitat von Andres' Jägerlied, das sich dank seiner ganztönigen Alteration demselben Klang anpasst, bevor es in neuen, kürzer und leiser werdenden Anläufen verstummt.

⁶Mark DeVoto, "Wozzeck in Context", in *Opera Guide* (Richmond: Overture, 2011), S. 9.

⁷Berg erzeugt auf diese Weise eine Tonschichtung, die in ihrem intervallischen Aufbau Einfachheit suggeriert, indem sie ausschließlich aus Quarten und Terzen besteht, dabei jedoch drei Dreiklangsgenera verschränkt (den übermäßigen Dreiklang auf *g* mit H-Dur und dis-Moll) und eine dreifache oktavversetzte Chromatik einbezieht: *a/n*, *d/dis*, *g/fis*.

Die neutrale Stasis der Natur im Siebenklang

Akt I, T. 317

The musical score for Act I, T. 317, features a Clarinet (Klarinette) and two Horns (2 Hörner m.Dpf.). The Clarinet part is marked *f* and plays a chromatic descending scale. The Horns part is marked *mf* and plays a similar chromatic descending scale with triplet markings. The string section (Violins, Violas, Cellos, and Double Basses) is marked *pp* and plays a sustained, low, and chromatic descending scale.

Unmittelbar nach der ganztönig adaptierten Jägerliedzeile steigen die 1. Geigen, fortgesetzt in den Celli, durch den Siebenklang abwärts, während einzelne Stimmen sowohl der Streicher wie auch der nachträglich hinzuge tretenen Holzbläser in unregelmäßigen, wie zufällig wirkenden Abständen – wohl dem abendlichen Einschlafen der Natur nachempfunden – aussetzen, bis nur noch solistische Stimmen in tiefster Lage weiterklingen. Die spiegelbildlich zum früheren Aufstieg absteigende Gesamttenenz setzt sich in den Celli und Bässen mit *flüchtig* markierten Figuren auf Basis eines chromatisch fallenden Viertonzuges fort, die nach drei zunehmend leiseren und kürzeren Wiederholungen ins Nichts verklingen, während die noch verbleibenden solistischen Streicherstimmen in der Überschneidung mit der Militärmusik, die den Beginn der folgenden Szene ankündigt, *gänzlich verlöschen*.

Die Deutung, die Berg der Szene im Rückblick gibt, ist faszinierend. Während Wozzeck seine Eindrücke vom Fluch des Ortes im Gespräch mit Andres der bedrohlichen Natur selbst zuweist, zeigt diese sich, sobald Wozzeck ihr den Rücken gekehrt hat, als frei von den in sich projizierten Eigenschaften. Mit dem Ende der szenischen Handlung verschwinden alle Motive und Figuren, die einer apokalyptischen Bedrohung Ausdruck verleihen. Vielmehr strahlt die Natur, sobald sie nicht mehr durch den Blick des sie wahnhaft deutenden Menschen wahrgenommen wird, eine ihr eigene, wenn auch durchaus nicht leicht entschlüsselbare Harmonie aus. Dem entspricht die in sich abgerundete, jedoch in beide angrenzenden Szenen überlappend verschränkte Anlage dieser Verwandlungsmusik.

Szene 3: Mariens Stube (abends)

Szene 3 ist dreiteilig. Die Struktur ist durch den Wechsel in der dramatischen Situation vorgegeben; zudem fügt Berg auf zweiter Ebene eine Spiegelung hinzu. Im ersten Abschnitt ertönt im Orchester zur Einführung des Tamburmajors eine dreiteilige Liedform mit kurzer Introduction.¹ Die dazu gesprochenen Kommentare von Marie und ihrer Nachbarin Margret kreisen um Wozzecks späteren Rivalen, der mit der das Orchester verdrängenden Militärkapelle auch die Klangkulisse beherrscht. Dabei stehen die ersten musikalischen Embleme für Eigenschaften, die dieser Major mit anderen Vertretern seines Berufsstandes teilt. Allerdings spreizt Berg in den Varianten typischer Blasmusikgesten, mit denen Holz- und Blechbläser in der Introduction zum zweitaktigen Schlagzeugmuster einsetzen, die üblichen Intervalle zu übermäßigen Quinten und Quarten, als wollte er Großspurigkeit andeuten. Das führende Motiv der Rahmensegmente stellt sodann mit Terzverdopplung, zwei Synkopen und großer Lautstärke in selbstbewusstem C-Dur über ‘falschen Bässen’ das Wesen des vorbei marschierenden feschen Majors als das eines oberflächlichen Angebers dar.

Der eitle Tambourmajor

Akt I, T. 334

Trompeten

Posaune
Tuba coll'8va

kl. Trommel
Becken
gr. Trommel

Im “Quasi Trio” überschriebenen Kontrastsegment begleitet dasselbe Motiv im Anschluss an Mariens Gesang über die Attraktivität der Soldaten ihren patzigen Wortwechsel mit Margret. Augmentiert und in wachsender Stimmdichte mit kontinuierlichem Crescendo von den tiefsten Bläsern aufsteigend, unterstreicht es den alle Hindernisse hinwegfegenden Einbruch des Tambourmajors in das Leben von Wozzecks Geliebter.

Der zweite Szenenabschnitt ist ganz Mariens Beziehung zu ihrem Kind vorbehalten. Ihr erstes Wiegenlied, in dem Berg mit den schon beschriebenen chromatischen Rückungen auf ihre innere Gebrochenheit anspielt,

¹T. 326-333 = Introduction, T. 334-345 = A, T. 346-361 = B (quasi Trio), T. 362-363 = A'.

besteht aus fünf je achttaktigen Liedzeilen im Muster A B A' B' A'', umrahmt von einer Introduktion und einer kurzen Coda. Die Introduktion beginnt mit Mariens mütterlichem Seufzer, der in ähnlicher Form und Begleitung insgesamt siebenmal in der Oper erklingt. Ein durch Kleinterz und Halbton fallendes Dreitonmotiv mit Sequenz wird harmonisiert mit einer Schichtung aus reinen Quarten, die sich wie im Schmerz zusammenziehen.²

Mariens mütterlicher Seufzer

Akt I, T. 363



Nach der letzten Liedzeile macht die (bühnentechnisch durch das Zuschlagen des Fensters verstummende) Militärkapelle wieder dem Opern-orchester Platz, das mit solistisch besetzten Streichern und Einwürfen mit Harfenarpeggien die intime Stimmung unterstreicht.

Auch den dritten Abschnitt der Szene konzipiert Berg als dreiteilige Liedform, obgleich dies in der szenischen Vorlage nicht zwingend angelegt ist. Indem er für Mariens kurzes Gespräch mit Wozzeck erneut die Struktur wählt, die dem ersten Szenenabschnitt unterliegt, erzeugt er in dieser auf Textebene frei gereihten Entwicklung eine Spiegelsymmetrie.³ Dabei fungiert die Musik als Abbild disparater Erinnerungen. Die neuerliche Introduktion verrät Mariens verstohlene Gedanken an die schmucken Soldaten, indem Hörner und Trompeten die übermäßigen Quintaufsprünge sowie den Anfangstakt der grandiosen C-Dur-Terzenparallele aufgreifen. Im zentralen Segment knüpft Wozzecks Schilderung der im freien Feld erlebten Visionen mit der oben angekündigten mehrtaktigen Übernahme an die vorausgegangene Szene mit Andres an.⁴

²Wie schon George Perle nachgewiesen hat, erklingt Mariens mütterlicher Seufzer in derselben Szene erneut zu Mariens "Wir arme Leut" (T. 467), außerdem in 1/4 zu Wozzecks Seufzern "Marie! Wenn Alles dunkel ist" (T. 539-541) und "Ach Marie!" (T. 606-610), sowie ohne Gesang in der Verwandlungsmusik 1/3-4 (fugiert: T. 476-480), in II/1 zu Mariens Reue (diminuert: T. 78-80) und in III/2 nach Mariens Tod (T. 105-106). Vgl. Perle, *The Operas of Alban Berg: Wozzeck* (Berkeley, CA: University of California Press, 1980), S. 101-103.

³T. 417-426 = Introduktion, T. 427-442 = A, T. 443-448 = B, T. 448-454 = A'.

⁴Vgl. T. 431, hohe Holzbläser/Posaunen: Akkord I, Akkord II in T. 435, Akkord III am Ende von T. 436. Dasselbe wiederholt sich, auf engerem Raum umspielt, in T. 445-446.

Die Coda der kleinen Liedform findet Marie erneut allein mit ihrem Kind, das sie zu beruhigen sucht. Als die Geigen ihren mütterlichen Seufzer anspielen, singt sie ihre Imitation des Dreitonfalles zu einem Zitat der Worte von Wozzecks illusionslosem Selbstbild "Wir arme Leut", bevor es sie – nicht zuletzt unter dem Eindruck von Wozzecks Verstörtheit – schaudert und ihre Stimme ins Bodenlose fällt.

Mit der **Verwandlungsmusik** folgt eine Art Metacoda, die sowohl den dritten Szenenabschnitt als auch die ganze Szene abrundet. Diese instrumentale Überleitung beginnt mit Trillern, die sich in Stimmhöhe und Intensität ins schier Unermessliche steigern und alle Halbtöne einbeziehen. Wie ihre Vorläufer in der "Rhapsodie über drei Akkorde" versinnbildlichen sie Wozzecks Verstörtheit. Thematisch wird das Segment gekrönt von der vierstufigen Imitation einer Figur in Sekundparallele, die in einer im *staccatissimo* gespielten Tritonusparallele gipfelt.⁵ Triller, Fugato und *ff* Aufstieg versinnbildlichen in ihrer Kombination Wozzecks Gemütszustand: Er fühlt sich von Angst geschüttelt und erschauert vor dem Unheimlichen.

Den Kulminationspunkt der Steigerung im *fff* bildet die instrumentale Version von Maries mütterlichem Seufzer, der hier in Engführung imitiert und zudem seiner Umkehrung gegenübergestellt erklingt.⁶ So entsteht ein musikalisches Bild von ihrem aufgewühlten Zustand – begleitet von zunächst noch leidenschaftlich bewegten Figuren, die im Verlauf des Segmentes jedoch zunehmend langsamer und leiser werden – als könne der seufzende Mensch die Verzweiflung noch einmal hinter sich lassen.

Der Prozess der emotionalen Beruhigung mündet mit fallenden Konturen und fortschreitender rhythmischer wie agogischer Entspannung in den homophon wiederholten Vierklang *g/h/dis/a* Platz, der als Auszug aus Bergs "Schlussakkord" *g/d/a/dis/fis/h* für eine Zäsur sorgt. Auf der letzten Stufe des Ritardando wandelt sich der Klang mittels chromatischer Rückung des Basstones zur Umkehrung des H-Dur-Septakkordes. Über dessen Nachklang spielt die Solobratsche mit einer zwölfklängigen Kette eine Vorform des Themas, das die folgende Szene bestimmt. Eine Klarinette imitiert die rhythmische Struktur , ersetzt aber die zwei wiederholten Töne durch die im dodekaphonen Total ausgelassenen und etabliert damit die "fixe Idee" des Doktors.

⁵T. 473-476, Hörner, Trompeten, Oboen, Flöten: gestaffelte Figur in Sekundparallele; T. 475-476: Arpeggio in Geigen/Xylophon.

⁶T. 476-478: Geigen/Bratschen, T. 477-479: Trompeten/Hörner, T. 477-479: Kontrafagott/Posaune/Tuba/Celli/Bässe.

Szene 4: Studierstube des Doktors

Das Gespräch, das den Doktor mit seiner zur “fixen Idee” geronnenen Ernährungstheorie und seiner geringschätzigen Haltung gegenüber dem als Versuchsobjekt dienenden Wozzeck zeigt, hat die Form einer Passacaglia. Damit wählt Berg intuitiv eine musikalische Struktur, deren Begriff – ein Synonym für *folia* – auf die Verrücktheit des Doktors verweist.¹ Sein unaufhörlich in sich kreisendes Spekulieren, Argumentieren, Fordern und Schelten breitet der von seiner “Theorie” besessene Mediziner in einer Kette von 21 Variationen aus.

Die fixe Idee



Im “Thema” der Passacaglia und auch noch in den ersten sechs Variationen ertönt das Zwölftonmotiv linear, manchmal dezent umspielt. Die traditionelle Lage als Bassostinato wird jedoch schon in Variation 2, als der Doktor erstmals die Bohnen als wesentlichen Bestandteil seiner revolutionären Diätempfehlung erwähnt, persifliert, indem das Xylophon die Zwölftonfolge im hohen Register tremolierend darbietet. Deutlicher kann man die so ernsthaft hoch gehaltene medizinische Theorie kaum ins Lächerliche ziehen. Die Verteilung des Ostinatos auf unterschiedliche Instrumente, wie Berg sie z. B. in Variation 4 und den Variationen 13-17 vornimmt, macht musikalisch auf die Gefahr aufmerksam, dass eine solche fixe Idee auf alle Lebensbereiche übergreifen kann.

Dass sich absurde Theorien auch umkehren oder rückwärts aufzäumen lassen, versinnbildlichen spiegelsymmetrische Anordnungen wie die in Variation 7 und 12. Man geht jedoch kaum fehl, wenn man heraushört, dass im Lichte einer allumfassend geglaubten Idee viele Forderungen wie auf den Kopf gestellt wirken.

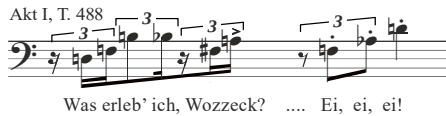
Das Tempo der Variationen wechselt mehrfach: zweimal (vom Thema zu Variation 1 und von Variation 14 zu 15) sogar drastisch mit einer

¹Willi Reich berichtet dazu: “Lange nach der Komposition des Wozzeck wollte sich Berg einmal über den Ursprung des Wortes *Passacaglia* informieren. Er schlug in Riemanns Lexikon nach und fand einen Hinweis auf den synonymen Ausdruck *Folia*. Dort las er schließlich zu seiner großen Befriedigung: ‘Die Folia (fixe Idee !) ist ganz offenbar eine der ältesten Formen des Ostinato.’” Zitiert nach Gert Ploebach, *Alban Bergs Wozzeck. Dramaturgie und musikalischer Aufbau* (Straßburg: Heitz, 1968), S. 88.

Beschleunigung auf das Doppelte. Dabei haben die meisten Variationen einen Umfang von sieben Takten. Die Reduktion auf nur einen 7/4-Takt in den drei Variation 7, 10 und 12 symbolisiert die fast hypnotische, auch bei fehlender Überzeugungskraft mangels schlagender Argumente unmittelbar wirkende Macht einer fixen Idee. Nicht zufällig nimmt Berg diese Straffung dreimal genau dort vor, wo Wozzeck durch die Beeinflussung des Doktors vollkommen den gedanklichen Halt zu verlieren droht. Umgekehrt weitet sich der Umfang in den schnellen Variationen gegen Ende, als der von seiner Theorie besessene Doktor die zunehmende Verwirrung seines Versuchsobjektes gar nicht ausführlich genug beobachten kann.

Schon den Beginn des Passacagliathemas kontrapunktiert Berg mit zwei Ableitungsfiguren: Die erste ist eine Transposition der Kleinterz-Tritonus-Folge vom Ende des Motivs mit dreitöniger Erweiterung, die zweite deren originale Fassung als *f-as-d*. Wie der Wortlaut und besonders das abschätzige “Ei, ei, ei!” zeigt, drücken beide Figuren (hier wie auch später) die Geringschätzung des Doktors gegenüber Wozzeck aus:

Die Geringschätzung eines Menschen als Versuchsobjekt



Das erste Auftreten der dodekaphon entworfenen “fixen Idee” nach ihrer abstrakten Einführung am Ende der vorangegangenen Verwandlungsmusik umfasst die Empörung des Doktors über Wozzecks Hustendrang. Das Passacagliathema ertönt hier in den Celli, stark gedehnt durch erregt stotternde Wiederholungen jedes einzelnen Tones. Dabei entspricht die Ausdehnung der jeweiligen Tonwiederholung proportional in etwa dem Rhythmus der abstrakten Form, die Berg zuvor eingeführt hatte: Die ersten Töne, dort Achtelnoten, füllen hier jeweils einen 4/4-Takt; die folgenden je einen halben etc.

Als der Doktor in Variation 1 Wozzecks Entschuldigung, der Husten sei ein Reflex der “Natur”, verhöhnt und als “Aberglaube” abtut, erklingen die Geringschätzungsfiguren sowohl im Gesang beider Männer als auch vielfach imitierend in Klarinette, Bratschen und Flöten. In der anschließenden Darlegung der wissenschaftlichen Theorie des Doktors über die Beherrschbarkeit viszeraler Reflexe bewegt sich das Passacagliathema mit einzelnen Tonrepetitionen und umspielenden Noten zwischen Horn und Gesang.

Der folgende Textabschnitt, der der abstrusen Behandlungsmethode des Hustens mittels einer Ernährung durch nichts als “Bohnen” gilt, zeigt in Variation 2 die erwähnte groteske Lösung mit dem Passacagliathema im tremolierenden Xylophon. Im schärfsten Kontrast dazu – wie nach einer Revolution, die sich der Doktor ja durch die Verbreitung seiner Theorie verspricht – erklingt es in der dritten Variation mit Tongruppenwiederholungen in den tiefsten Holzbläsern.

In Variation 4 klagt der Doktor zunächst erneut pathetisch über die Schlechtigkeit der Welt, ermahnt sich jedoch selbst zu Ruhe und Geduld. Das Passacagliathema verteilt sich derweil nach Art einer Klangfarbenmelodie auf die verschiedensten Orchesterinstrumente, als sei die fixe Idee dem Doktor im Zuge seiner allzu emotionalen Reaktionen ein wenig entglitten und damit in alle Winde zerstreut. Ärgerlich findet er mit dem Vorwurf “Aber Wozzeck, er hätte doch nicht husten sollen!” zu seiner geringschätzigen Grundhaltung zurück.

Doch kaum hat sich die fixe Idee in Variation 5 wieder konsolidiert – sie erklingt jetzt in der Tuba –, da beginnt Wozzeck mit seiner Entgegnung. Diese scheint den Doktor so zu verblüffen, dass seine Geringschätzung nach und nach weicht und er sogar seine Theorie vorübergehend aus den Augen verliert: Das Passacagliathema bricht nach der Hälfte zunächst ab und erfährt später mit Ton 8-10-9 eine momentane Verwirrung. Bei Wozzecks Wahnbildern in Variation 6, für die dieser bezeichnenderweise (die Geringschätzung des Doktors erwartend) für “die Natur” und seine Befürchtung, an der finsternen Welt mit den Händen heruntappen zu müssen, die entsprechende Figur übernimmt, bleibt von der fixen Idee des Doktors zunächst nur ein zweifach im Solobass fallender Anfang übrig. Zu Wozzecks verstörtem “Wenn was is und doch nicht is” tönt die fixe Idee ähnlich verwirrt, als Parallele mit Ton 1-3-5-7-11 unter 2-4-6-8-12 in zwei Solobratschen, unterbrochen von Ton 10/9 in den Posaunen. In der auf einen 7/4-Takt verkürzten Variation 7 leitet die Geringschätzungsfloskel der Solovioline Wozzecks “Ach! Ach!” ein, während eine Intervallparallelle zweier Hörner, komplementär ergänzt von Tremolotönen der Solocelli und gefolgt von einer Krebspiegelung, das Passacagliathema dagegensetzt. So suggeriert die Musik, dass der Doktor mit seiner Theorie, an deren Beweiserbringung Wozzeck bereits körperlich zu leiden beginnt, auch hinsichtlich des Zustandekommens der pessimistischen Weltsicht und apokalyptischen Visionen seines Patienten nicht unschuldig ist.

Folgerichtig geht das Thema der “fixen Idee” in Variation 8 zum nächsten Szenenabschnitt, der mit dem Bild vom “roten Schein im Westen, wie von einer Esse” auf die Mordszene vorausweist, mit Umspielungen

auch auf Wozzecks Gesangskontur über, um dann in Variation 9 bei der Weltuntergangsvision, unregelmäßig auf einzelne Melodietöne in Horn und Celli verteilt, quasi ‘unvorhersehbar von allen Seiten’ auf ihn einzuwirken. In der erneut auf einen 7/4-Takt konzentrierten Variation 10, in der Wozzeck die zu ihm redende fürchterliche Stimme anspricht, präsentieren die mit dem Xylophon verdoppelten vier Klarinetten das Thema komplementär mit einer Trompete und einem Horn. Im Übergang zu Variation 11 setzt der Doktor erneut zu seiner Diagnose von Wozzecks Visionen an, doch lässt dieser sich nicht unterbrechen. Das Passacagliathema, dessen erster Ton das Wort *aberratio* einleiten sollte, geht umspielt in Wozzecks Frage zu den Ringen der Schwämme über. Zu seinem im Flüsterton gesungenen, auf den Beginn der komprimierten Variation 12 fallenden Schlusston und dessen entrückter, ganztönig palindromischer Kurve zu “Linienkreise, Figuren. Wer das lesen könnte!” übernimmt die Trompete dann das Thema mit Teilimitation in der Oboe.

In der Doppelvariation 13-14 gewinnt die fixe Idee des Doktor wieder an Boden: Unter den aufgeregten achttimmigen Tonwiederholungen, mit denen Flöten und Klarinetten den Gesang des Doktors stützen, erklingt das Passacagliathema im *forte* der tiefen Streicher. Zur ersten Hälfte spielen die 1. Geigen eine Figur, die, wie erst eine spätere Szene ausführlich zeigt, die Schadenfreude des Doktors kennzeichnet; in der zweiten Hälfte ergänzt er seine geringschätzig Dreitonfigur zu einer Diagnose von Wozzecks Wahnideen, denen er ironischerweise die (ihn dank Bergs “Folia” selbst karikierende) Bezeichnung “fixe Idee” verleiht. Die Diagnose selbst ertönt als umspielte Tonwiederholung, die mit ihren chromatisch expandierenden Schwellungen seine Wichtigtuerei mit Medizinerlatein und differenzierendem Zusatz der “Spezies” unterstreicht. Die Bässe antworten denn auch prompt mit einer Wiederaufnahme der Schadenfreude-Figur.

Schadenfreude, Geringschätzung und Wichtigtuerei

Akt I, T. 562



1. Geigen

T. 566



fi - xe I-dee

T. 569



aberratio mentalis partialis zweite Spezies

Im Versprechen des Doktors, Wozzecks Zulage zu erhöhen, nimmt dessen Geringschätzung endgültig überhand: Berg setzt Variation 15 als einen Engführungskanon der entsprechenden Figur mit sechs Stimmgruppen (tiefe Streicher, Gesang des Doktors, Piccoloflöten, Klarinetten, Fagotten und Harfe) in sechs unterschiedlichen Rhythmisierungen.

Zu seiner Ernährungstheorie zurückgekehrt, ist der Doktor wieder Herr der Lage. Jovial vergewissert er sich, dass Wozzeck weiterhin brav alle Auflagen erfüllt. In Variation 16 begleiten Horn und Harfe seine Fragen zu dessen Verhalten, gemächlich schreitend mit Ton 1-9 des Passacagliathemas ergänzt vom akkordischen 10/11/12 in Oboen und Celesta. Während dieser Akkord dann in zwölf Schritten chromatisch absteigt, betont der Doktor in Variation 17 unter trillernden Flöten neuerlich – und jetzt stark beschleunigt – die Bedeutung der Bohnen mit Ton 1-5. Wozzeck bestätigt seinen Gehorsam mit Ton 6-9. Nach einem Einschub mit der chromatisch expandierenden Tonwiederholung der Wichtigtuerei im Engführungskanon von Trompeten und Solocello mit Gesang fügt Wozzeck, zu Variation 18 überleitend, Ton 10-12/1-3 hinzu. Hier unterlegt Berg das Motiv der Wichtigtuerei in Engführung ausgerechnet Wozzecks am wenigsten wahnhafter Aussage – “Denn das Menagegeld kriegt das Weib” –, als wollte die Musik das selbstverliebte, vollkommen unempathische Verhalten dieses Doktors gegenüber seinem Patienten entlarven.

Die agogisch stark bewegte Kette der Variationen 18-20 bildet eine Einheit. Die Intervallparallelen der ersten sieben Töne des Passacagliathemas, die Wozzecks Seufzer “Darum tu ich’s ja!” begleiten und bald darauf das kaltherzige “Er ist ein interessanter Fall” des Doktors einleiten, erinnern an die ähnliche Wendung in Variation 7 und verweisen wieder auf die Bedeutung des Doktors und seiner menschenverachtenden Behandlung für Wozzecks spätere Verzweiflungstaten. Die erneute Geringschätzung, die – gepaart mit der ‘Wichtigtuerei’ der Geigen – Wozzecks klagendem “Ach, Marie!” vorausgeht und danach immer mehr in den Vordergrund tritt, und absurde Belehrungen verstärken diesen Eindruck. Die Geringschätzung hat so vom Doktor Besitz ergriffen, dass ihm seine Theorie erneut in Vergessenheit gerät: Die Variationen 19 und 20 verlaufen ganz ohne die thematische Komponente, der die Form ihren Namen verdankt.

Umso dominierender tritt die tonal symbolisierte fixe Idee des Doktors im *Noch breiter, grandioso* überschriebenen Beginn der Variation 21 wieder in den Vordergrund. Die vollständige Zwölftonfigur unterstreicht hier mit einer machtvollen viertaktigen Orchesterhomophonie seinen (mit Ton 1-5 gesungenen) pathetischen Ausruf, er werde unsterblich, bevor die Musik wieder ins zuvor erreichte Prestissimo zurückkehrt. Über einem langen Paukenwirbel und mehreren einfachen und erweiterten Geringschätzungsfiguren in den tiefen Holzbläsern fällt schließlich der Vorhang und bringt damit, wie Bergs Musik ironisch aufzeigt, endlich die Überheblichkeit des Doktors zum Schweigen.

Die auf die vierte Szene folgende **Verwandlungsmusik** nimmt im Gegensatz zu den bisher erörterten keinerlei Bezug auf Vorangegangenes, sondern ist ganz auf die folgenden Ereignisse ausgerichtet. Schon die ersten beiden Takte des elfkantigen Abschnittes führen die zwei Motive ein, die in Szene 5 das Werben des Tambourmajors um Maries Zuneigung und ihre Reaktion darauf symbolisieren. Unter der beziehungsvollen Überschrift *Andante affettuoso* spielen Flöten und hohe Streicher ein Motiv, das in seiner weichen und sehr melodischen Linienführung schmeichelnd wirkt; die sich darüber entfaltende Girlande der kleinen Klarinette, deren *rubato*-Anweisung zu einer ungehemmten Gefühlsäußerung aufzufordern scheint, suggeriert Maries Haltung mit ihrer Hoffnung auf einen Abwechslung bietenden Flirt. Das Horn erweitert seine Antwort mit einem nachdrücklich akzentuierten Signal, das am Draufgängertum dieses eitlen Mannes keinen Zweifel lässt.

Vorahnung der entscheidenden Begegnung

Andante affettuoso

Akt I, T. 656 *rubato*



Es-Klarinette

Flöten +
Geigen/Bratschen

Akt I, T. 659



Horn

Im vertikalen Zusammenklang spielt Berg auf die Zwiespältigkeit an, die für Marie aus der Einwilligung in das Werben des Tambourmajors entstehen wird: Jede Hälfte der Verwandlungsmusik wird von einer Taktgruppe eröffnet, die auf der Quint *g/d* ruht. Dies ist die Basis des von Berg angekündigten “Schlussakkordes” sowie des bereits mehrfach gehörten Zäsurakkordes. Der wiederholte Einsatz als Zeichen verschiedener Schlussbildungen erlaubt es spätestens hier, *g* als den ‘Grundton’ dieser ansonsten nicht konventionell tonalen Opernmusik zu postulieren. Über ihm bewegen sich Akkorde in freitonale Parallel. Die in dieser deutlichen Überlagerung mehrerer harmonischer Ebenen verwirklichte Polytonalität erinnert an Maries Wiegenlieder mit ihren durch chromatische Rückungen verknüpften querständigen Dreiklängen. Die Musik deutet hier an, dass die Gebrochenheit, die Maries Lebensgefühl bestimmt, auch von der Aussicht auf einen Flirt mit dem schmucken Tambourmajor nicht wirklich in den Hintergrund gedrängt wird.

Szene 5: Straße vor Mariens Tür (Abenddämmerung)

Das verführerische Versprechen einer Tändelei, in der Marie umworben und, von Wozzecks Bedrücktheiten und ängstigenden Visionen befreit, für Augenblicke ganz ihrem Gefühl leben darf, geht zunächst gar nicht von den Worten des Tambourmajors aus. Vielmehr erklingen die Motive, die schon in der Verwandlungsmusik als Ankündigung dienen, auch in der Szene weiterhin von allen Seiten, während Marie noch damit beschäftigt ist, die Aufmachung des Mannes zu bewundern. Der präsentiert sich ihr in möglichst vorteilhafter Position und fügt sogar noch selbstverliebt hinzu, wie phantastisch er erst in seiner Sonntagsuniform aussieht. Tatsächlich erwähnt er das, was Marie als Verlockung eines angenehmeren Lebens hören könnte, nur indirekt, als er mit der Anspielung auf eine Vielzahl gemeinsamer Kinder (eine "Zucht von Tambourmajors") von einer längeren Beziehung zu sprechen scheint. Die Musik enthüllt jedoch kaum ein Geheimnis, als sie mit einer Häufung der Motive des Schmeicheln und der Gefühlsregung andeutet, dass Maries anfängliche Weigerung gegenüber diesem Verführer in krasssem Gegensatz zu ihrer eigentlichen Neigung steht. Dieselben Komponenten klingen erneut vereint, als sie schließlich seinem Werben nachgibt.

In ihrer Struktur präsentiert sich die Verführungsszene als rudimentäres Rondo. Kennzeichen des Ritornells ist die Imponierpose, mit der Klarinetten und Posaunen schon den ersten Auftritt des Tambourmajors markieren, kurz nachdem sich der Vorhang zur Szene hebt:

Die Imponierpose des Tambourmajors

Akt I, T. 666



Im Verlauf der Szene erklingt diese Imponierpose als Kennzeichen des Ritornells insgesamt fünfmal: zuerst kurz nach dem Öffnen des Vorhanges, dann dreimal als Binnengliederung des Rondos und ein letztes Mal unmittelbar bevor der Vorhang fällt:

T. 666-667 T. 676 T. 683-684 T. 693-696 T. 714-715

Zwar wechselt die Instrumentierung, doch ist die Komponente dank ihrer Prägnanz leicht zu erkennen. Eine Ausnahme bildet ihr Einsatz im vierten Ritornell, das Maries Ringen mit dem Tambourmajor unterlegt ist

und diesem Ringen durch die Ausdehnung auf einen vierstimmigen Engführungskanon der Trompeten und Posaunen besonderes Gewicht verleiht.

Dem ersten und zweiten Einsatz der Imponierpose folgt eine der zwei draufgängerischen Figuren des Majors; dem dritten und dem fünften Einsatz geht die zweite jeweils voraus, im letzten Fall in verlängerter Form als auskomponiertes *Ritardando*.¹ Die Terzenparallele in C-Dur über 'falschen' (weil auf *cis* bezogenen) Bässen – das Motiv seiner Selbstverliebtheit, das bereits seine Parade vor Maries offenem Fenster in Szene 3 begleitet – ertönt hier nur einmal gleich zu Beginn der Szene.²

In den Episoden des Rondos greift Berg zunächst mit zahlreichen Erinnerungen die lyrische Akkordparallele für die Schmeichelei des Majors und die verzückte Reaktion Maries auf. Diese markiert Berg in der Partitur beim ersten Einsatz in T. 671 mit der Überschrift *Andante affettuoso*. Damit greift er die Tempobezeichnung der Verwandlungsmusik auf, aus der die Figur ihren Weg in die Szene nimmt. Bei späteren instrumentalen Einwüfen, die Maries sinnliche Antwort auf die recht dreiste Werbung des Tambourmajors wie mit Zeichen zunehmender Geneigtheit begleiten,³ fehlt dieser Zusatz, bis Klarinetten und Trompeten mit dem im *fff* gespielten letzten Einsatz in T. 709 Maries einwilligendes "Es ist alles eins!" bekräftigen.

Dass es in dieser Begegnung jedoch nicht um Maries Bedürfnisse geht, zeigt Berg in der analogen Gestaltung der ersten zwei Episoden, in denen er ihre Bewunderung für den Tambourmajor und dessen eigene Selbstverliebtheit parallelisiert. Beide Episoden werden durch chromatisch fallende Bassschritte zusammengehalten, denen Berg wenig später indirekt aufsteigende Schritte in den Spitzentönen des Gesanges gegenüberstellt. Dabei unterstreichen die Bässe Maries Begeisterung mit exzentrischen *col legno*-Glissandi, die jeweils in einem hohen Flageoletton enden.⁴ Zur Erwidern des Majors setzen die Bässe den chromatischen Abstieg mit Verstärkung aus allen übrigen Instrumentengruppen fort. Zielpunkt dieser Entwicklungen ist in beiden Fällen eine prägnante Gesangslinie, die in der

¹Vgl. für die erste der zwei Kleinfiguren: 1. Geigen T. 670-671, für die zweite: Horn T. 677, 678-679 und 681-682 sowie Flöten/hohe Streicher T. 709-712.

²Indem Berg diese Komponente hier als *a la marcia* charakterisiert, verweist er zurück auf die im "Marschtempo" gehaltende 3. Szene.

³Vgl. T. 686, 688, 693 in 1. Geigen, Oboen, Klarinetten.

⁴Vgl. T. 670-676, Bässe: *g1 ↗ ges4, fis1 ↗ g4, f1 ↗ h4, e1 ↗ cis5*.

ersten Episode Mariens Stolz darüber, diesem Mann zu gefallen, und in der zweiten den Stolz des Majors über die Bewunderung seiner Kraft und Schönheit durch seinen Dienstherrn zelebriert.

Beide bewundern den Einen

Akt I, T. 670-674

T. 674-676 3

Marie (Spitzentöne)
Bässe (+ Gliss. zu Flageolett)

Ich bin stolz — vor al-len Wei - - bern

Akt I, T. 676-683

T. 682-683

Tambourmajor (Spitzentöne)
Fagotte, Tuba, Harfe, Bässe

„Mensch! — Er ist ein Kerl!“

Den dramatischen Höhepunkt des Rondos bildet die Taktgruppe, die ab T. 693 zu Bergs Regieanweisung *Sie ringen miteinander* als vierstimmiges Fugato der Imponierpose ertönt und danach mit kleinen Alterationen crescendoend fortgesponnen wird. Erst als Marie sich losreißt, brechen alle Figuren abrupt ab. Ihr unbegleiteter Ruf „Rühr mich nicht an!“ führt in eine mit Fermate unbestimmt verlängerte Generalpause. Danach greift der Tambourmajor mit seinem „Sieht Dir der Teufel aus den Augen!“ noch einmal auf die Bewunderungskontur zurück. Der Kern des Motivs ertönt im *fff* der hohen Holzbläser und Streicher ein letztes Mal, nachdem Marie allen Widerstand aufgibt und mit ihrem Verführer in der offenen Haustür verschwindet.

Die letzten dreizehn Takte der Szene rekapitulieren fast alle zuvor gehörten Komponenten. Zum fallenden Vorhang ertönt im Tutti unter Beteiligung von Pauken, Xylophon, Celesta und Harfe zweieinhalbtaktig crescendoend der Klang, den Berg als „Schlussakkord der Akte“ einsetzt: Im Bass zweioktavig die Quint *g/d*, darüber (ebenfalls in zwei Oktaven) die vier Töne *a/es/ges/ces* im rhythmisierten und zuletzt zu Trillern beschleunigten Pendel mit *h/f/a/des*.