

Akt II

Szene 1: Mariens Stube (Vormittag, Sonnenschein)

Nachdem Berg in den Szenen des ersten Aktes die Handlungsträger mit ihren spezifischen Eigenschaften eingeführt hat, zeigen die Szenen des zweiten Aktes, wie sich nach Mariens Verführung durch den Tambourmajor Wozzecks und Mariens Gefühle sowie die Beziehungen zwischen ihnen und den übrigen Personen verändern. In den zwei Hälften der ersten Szene manifestieren sich erste Anzeichen dieser Wandlung: Mariens Gedanken entwickeln sich von unbeschwerter Eitelkeit am Szenenbeginn zu Ansätzen von selbstkritischer Reue, während Wozzecks erwachendes Misstrauen in Zwiespalt gerät zu seinem Wunsch, weiterhin an Mariens Liebe zu ihm Gute von seiner Geliebten zu glauben. Diese zweipolige Entwicklung fasst Berg in die Sonatenhauptsatzform.

Die Musik beginnt mit einer spiegelsymmetrisch gestalteten Einleitung. Der Arpeggioklang aus aufsteigenden Quinten, den die Celli dem accelerierenden Vierklang-Triller der Flöten und Celesta vorausschicken, kehrt in einer rhythmisch freien Krebsvariante in T. 5-6 wieder in Form eines Pendels derselben Vierklänge in Trompeten und Celesta über denselben Quinten, mit denen Celli und Harfe die Einleitung ausklingen lassen. Mit Ausnahme des hinzugefügten Basstones *c* ertönt hier die Erneuerung der Basisquint *g/d* und des darüber gelegten Vierklangtrillers, mit der Akt I geendet hat. Dem in T. 3-4 linear durch dieselben Töne aufsteigenden Gang der 1. Trompete, der bald von der 3. Trompete und später von den vereinten Geigen imitiert und zuletzt zur Vierstimmigkeit aufgespalten wird, entspricht tonal frei (mit Symmetrieachse auf dem 14. Sechzehntel in T. 4) der darauffolgende Abstieg der Flöten und Geigen. Mit dieser Andeutung einer Spiegelung überträgt Berg ein Detail der semantischen Ebene auf die Musik: Mariens Bewunderung ihres Gesichtes mit den neuen Ohringen ist ein verkleinertes Abbild der den Tambourmajor charakterisierenden Selbstverliebtheit.

Der Vordersatz des von einigen 1. Geigen aufgestellten, von anderen Streichern und der Harfe komplementärhythmisch ergänzten Hauptthemas erinnert mit seinen großintervallischen Aufschwüngen an Mariens Schwärmerei in Szene 3 für die Soldaten als "schöne Burschen"; der Nachsatz führt das Schmuckgeschenk des Tambourmajors ein.

Vordersatz des Sonatensatzhauptthemas (der Schmuck)



Die Überleitung, in der Berg die zuvor komplementärhythmische Ergänzung der Hauptthemagesten schrittweise zu einer eigenständigen Homophonie zusammenzieht, führt mit steigenden Halbtönen und fallenden kleinen Terzen die zwei Intervalle ein, die das im Hauptthemakomplex abschließende Motiv und seine variierte Wiederholung einschließlich der homophonen Begleitung thematisch bestimmen: Maries Bitten, Ermahnungen und zuletzt sogar einschüchternde Drohungen, der Bub möge still sein, beginnen in der Gesangskontur mit fallenden kleinen Terzen, während Xylophon und Streicher immer neue, die kleine Sekunde repetierende Figuren dagegensetzen.¹

Auch der Seitensatz greift ein aus dem ersten Akt bekanntes Motiv Maries auf. Ihr Gesang variiert hier zum volksliedhaft kecken Text, der das "Mädel" vor den eventuell ein ganzes Leben verändernden Verführungskünsten eines "Zigeunerbuben" warnt, ihr Wiegenlied mit seinen chromatisch gerückten Dreiklängen. In der letzten Zeile des Liedchens, deren Wortlaut – "fort ins Zigeunerland" – es offen lässt, ob die angedrohte Entführung nicht vielmehr ein attraktives Versprechen ist, markieren stark akzentuierte Figuren diese Perspektive als *f grell* (Oboen, dann Klarinetten)



bzw. *ff wild* (Solovioline), bevor Maries Gesang, dem drastischen Absturz der Solovioline folgend, ins Bodenlose fällt.² In *molto Allegro* und *ff* verselbständigt sich die am

Ende fünftönige Gruppe zu einer ausdrucksstark beginnenden ametrischen Schlussgruppenfigur, die mit Diminuendo bis zum *pp* in den führenden

¹Vgl. Akt II, T. 29-42, Streicher: *dis/e* in rhythmisch unregelmäßig ertönender Tonpaarung, über *gis/a* steigend zu *d/es*, wo die Figur unter *rit.* + *Fermate* verklingt. Weiter mit *his/cis* in den tieferen Streichern, fallend über *d/es* zu *cis/d* unter neuerlichem Ritardando. Entfernt verwandt mit Akt I, T. 238 zu Wozzecks Angstvision von einem abgeschlagenen Kopf.

²Berg greift hier die Quartenkettens auf, die er auch bei Wozzecks Wahnbildern und dem Unbehagen des Hauptmanns einsetzt. Die Geige stürzt hier durch 3/4 des Quartenzirkels abwärts: *h-fis-cis-as-es-b-f-c-g*.

Stimmen und einem Ritardando bis zur Hälfte des *molto Allegro*-Tempos die Exposition verklingend abrundet.

Berg entwirft somit im ersten Abschnitt der Sonatensatzform ein Bild des von gegensätzlichen Tendenzen verunsicherten Lebensgefühls Maries. Im Vordergrund steht ihre Schwärmerei für den schönen Soldaten, dessen Aufmerksamkeit ihrem Leben momentanen Glanz verleiht; die Kehrseite zeigt sich in ihrer Beziehung zu ihrem und Wozzecks Kind, das bei diesen neuen Gefühlen nur stört. Der oberflächlich lebensbejahenden Haltung stellt Berg mit der tonalen Gebrochenheit ihres Liedes über die Verführung durch einen attraktiven Mann und der Beklemmung durch die in Fünftongruppen pochenden Sekunden eine tiefe Verunsicherung gegenüber.

In der auskomponierten Wiederholung der Exposition, deren zweite Hälfte nur rudimentär aufgegriffen wird, betont Berg das momentane Vorherrschen der lebensbejahenden Einstellung. Während Marie erneut ihren Schmuck bewundert und sich Gedanken über den Wert weiblicher Schönheit und deren Abhängigkeit vom sozialen Stand macht, erklingen Vorder- und Nachsatz des Hauptthemas.³ Aus den Intervallen der kleinen Terz und kleinen Sekunde bildet Berg bei nun drastischer Verlangsamung eine neue Überleitung, die Maries Seufzer über die Ungerechtigkeit der Welt zum Ausdruck bringt.⁴ Das anschließende Motiv steigert er mit allen Mitteln: Die repetierenden Sekunden bewegen sich hier, jeweils von machtvollen Crescendi gestützt, chromatisch auf- und abwärts und unterstreichen so die immer drohender werdenden Einschüchterungen, mit denen Marie ihr Kind zu bewegen sucht, sie bei ihren Fantasien nicht zu unterbrechen. Zum Bild des an der Wand entlang laufenden Schlafengelchens wird die aufsteigende Chromatik gespenstisch, untermalt mit zunehmend dichter fallenden kurzen Einwüfen und gipfelnd in einem fallend gesungenen Dezimenportamento. Der Übergang in den auf einen Takt beschränkten variierten Seitensatz ist fließend; danach greift die Chromatik sogar auf die Singstimme über, deren Gespensterdrohung unter einem mächtigen Crescendo der aufsteigenden Instrumentalkonturen im Falsett endet und dann abrupt abbricht. Zu auf die Hälfte verlangsamten Fünftongruppen endet die Exposition, *plötzlich sehr ruhig, etwas schleppend*, über der 'Tonika'-Quint *g/d*, als Wozzeck in Maries Kammer tritt.

In der mit T. 96 beginnenden Durchführung verarbeitet Berg zunächst einen Ausschnitt des in der Exposition eingeführten Materials. In den Geigen erklingt eine Verarbeitung des Hauptthemas: Zu Maries Lüge über

³T. 59-64 ≈ T. 6-10; T. 65-67 ≈ T. 11-12; T. 68-69 ≈ T. 13-14; T. 71-77 ≈ T. 16-23.

⁴Vgl. T. 78-80, 1. Geigen: *c-a-as-f-d-des-c*

die angeblich gefundenen Ohrringe tönt dessen melodisch betonte erste Hälfte horizontal komprimiert aber mehrstimmig gesetzt und gespreizt vor einer in Arpeggien aufgelösten zweiten Hälfte. Wozzecks Antwort, die durchblicken lässt, dass er an ihrer Erklärung zweifelt, wird begleitet von tiefen Streichern und Hörnern mit einer Entwicklung des Fünftontmotivs, das Berg zuvor aus Maries Gespenstererzählungen abgeleitet hatte. Ihre in einer Terzenkette aufsteigende rhetorische Selbstanklage untermalt eine Klangfarbenmelodie der Holzbläser mit der Hauptthema-Verarbeitung, und somit einer weiteren Anspielung auf den Schmuck. Wozzecks erstaunte Beobachtung "Was der Bub immer schläft!" beantwortet Berg mit einer musikalischen Erinnerung an Maries Einschüchterungen: Die kleinen Sekunden und ihre Oktavverdopplungen erscheinen hier in fallende Intervallschrittbewegungen aufgelöst und verweisen damit zugleich auf die wahnhaften Ängste, die sich für das Kind aus dieser Erziehung ergeben müssen.

In einem zweiten Durchführungsabschnitt stellt Berg Maries Motiven eine Verarbeitung einiger Komponenten gegenüber, die früher Wozzeck charakterisiert haben. Die Musik erläutert damit dessen emotionale Ausgangsposition am Beginn der diesen Akt kennzeichnenden Entwicklung: Hatte Wozzeck dem Hauptmann gegenüber seine Mittellosigkeit erwähnt, um seine nicht kirchlich gesegnete Beziehung zu Marie zu entschuldigen, so wiederholt er hier dieselben Worte, um sich und ihr vor Augen zu führen, dass er das Geld für goldene Ohrringe nicht hätte. Er singt das erste Glied seines originalen Selbsteinschätzungsrufes "Wir arme Leut!" mit Verstärkung aller drei Posaunen, bricht aber dann ab, während die Bläser die thematische Kontur, in Engführung imitiert von den 1. Geigen und unter mächtigem Crescendo, wortlos fortsetzen.

Die Illusionslosigkeit des mittellosen Liebhabers

Akt I, T. 136



Wozzeck Wir arme Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld! Wer kein Geld hat!

Akt II, T. 114

Wozzeck Wir arme Leut!—

3 Posaunen

rit. - - -

Mit dem Motiv der realistischen Wirklichkeitseinschätzung verbindet Berg musikalisch, was im Text eher unverbunden nebeneinander steht: Wozzecks Sorge um das im Schlaf schwitzende Kind und die Ablieferung seines Lohnes an Marie. Das im *ff* abbrechende implizierte Wort "Geld" mündet, plötzlich zu *pp* abgedämpft, in den in der Berg-Literatur viel kommentierten 'nüchternen' C-Dur-Akkord. Wie kleinlaut sich der redlich seine Groschen Zusammentragende angesichts der vom Rivalen geschenkten goldenen Ohrringe fühlt, zeichnet Berg in Wozzecks Gesangskontur nach, deren Spitzentöne über dem orgelpunktartigen *c* kontinuierlich fallen.

Die Reprise des Sonatensatzes, die zu Mariens selbstkritischen, zuletzt aber doch wieder von Gleichgültigkeit überdeckten Worten erklingt, beschränkt Berg auf eine Wiederaufnahme des Hauptthemas und seiner variierten Wiederholung.⁵

Die als **Verwandlungsmusik** erklingende Coda des Sonatensatzes ist als zweite Durchführung konzipiert. Wie die letzte Verwandlungsmusik des 1. Aktes kommentiert auch sie ausschließlich Mariens Gedanken und Gefühle. Der Akzent liegt wiederum auf der Überlagerung verschiedenster Empfindungen, Sehnsüchte und Ängste, die sich ihrer bemächtigen und ihre Versuche zunichte machen, sich gegen aufkommende Selbstzweifel und -vorwürfe mittels betonter Gleichgültigkeit abzuschirmen.

Nach einem Einleitungstakt mit polyrhythmisch fallenden Ketten aus Quarten, Quinten und Septen⁶ sowie einem über fünf Oktaven fallenden C-Dur-Glissando der Harfe verarbeitet Berg die in der vorausgehenden Reprise fehlenden Takte des Hauptthemas: den Seitensatz und die Schlussgruppenfigur.⁷ Dabei gliedert er den mit 29 Takten vergleichsweise ausgedehnten Abschnitt in mehrere Segmente.

⁵Für die melodische Linie vgl. zunächst 1. Horn, bald verstärkt durch die 2. Geigen (T. 128-131 ≈ T. 7-10), fortgeführt im Gesang (T. 132-136 ≈ T. 11-14), akkordisch in den Bläsern (T. 135-136 ≈ T. 14-15), 1. Trompete/1. Geige/Gesang (T. 137-139 ≈ T. 16-18). Auch die Nebenstimmen übernimmt Berg weitgehend.

⁶Führend ist auch hier die fallende Quartenkette *f-c-g-d-a-e-h* der Blechbläser und Streicher.

⁷Vgl. vor allem hohe Holzbläser T. 141-142/T. 143-144 mit 1. Geigen T. 19-20/T. 21-22, ebenso Nebenstimmen, dazu imitatorisch Bratschen T. 142-145, Fortspinnung T. 145-148. Vgl. Hörner, dann Posaune/Bratschen T. 151-152/155-156 mit Gesang T. 43-46; 1. Geigen/Flöten ("Zigeunergeige" augmentiert) T. 150-153/154-157 mit Solovioline T. 43-48; dazu Hauptthemadurchführung tiefe Holzbläser/Streicher T. 148-161 mit 2. Solovioline T. 43-48. Schlussgruppe als Stretta: Vgl. Flöten/Klarinetten/Trompeten/Geigen T. 162-163 mit Bratschen/Celli T. 55-57; dazu Seitensatzdurchführung Hörner/Posaunen/Celli T. 162-165 mit Solovioline T. 43-44 ("Zigeunergeige" augmentiert).

Über einem siebentaktigen Orgelpunkt, der den Ton *b* im Unisono aller tiefen Orchesterstimmen leise an- und wieder abschwellen lässt, bevor er zuletzt mächtig *crescendiert*, erinnern die Figuren der imitierend geführten hohen Holzbläser und Streicher an die zwei Takte aus dem Hauptthema, in denen Maries Worte den Bezug zwischen dem Schmuck und dem neuen Liebhaber offenbar gemacht haben. Variierte Sequenzen dieser Figur, die mit ihren Terzenparallelen auf die Selbstverliebtheit des Tambourmajors verweisen, führen in großer Steigerung zum von Berg nach zwei *Ritardando*-Takten mit *quasi Tempo II* überschriebenen zweiten Segment. Hier zitieren die tiefen Stimmen fast tongetreu das Hauptthema. Gleichzeitig erklingt eine Variante des Seitenthemas, dessen Schicksals-ergebenheit hier übertönt wird von der Keckheit der augmentiert zitierten „Zigeunergeige“. Alle Nachdenklichkeit, jeder Ansatz zur Selbstreflexion, der sich im Lauf der Szene entwickelt hatte, ist verflogen und macht wieder ungetrübter Schwärmerei Platz.

Im Wirbel der Gefühle jedoch drängt sich die Angst erneut umso machtvoller in den Vordergrund. Während die Figur der „Zigeunergeige“ noch immer an die gefährliche Verführungsmacht äußerlichen Charmes und Glanzes gemahnt, nimmt im dritten Segment die Angst überhand und entlädt sich in einer durchgehend *fff* gehaltenen *Stretta*, in der das Tutti durch das Xylophon und accelerierende Triangelklänge verstärkt wird. Den Abschluss bildet ein brutal wirkendes Akkordpaar aus drei kleinen Sekunden, dessen Eindruck durch die anschließende dreieinhalbtaktige Generalpause noch verstärkt wird. So entlässt die Musik Marie mit dem ganzen Schrecken einer Lebensaufgabe, der sie sich nicht gewachsen fühlt. Erst als sich der Vorhang zur folgenden Szene hebt, setzt die Musik wieder ein, indem die Harfe in Symmetrie zur Coda-Einleitung ein über fünf Oktaven aufsteigendes C-Dur-Glissando spielt.

Die Formteile des musikalischen Satzes sind damit in genialer Weise kongruent zur Entwicklung des dramatischen Geschehens: Die Durchführung problematisiert Maries Schwärmerei für den neuen Liebhaber, indem die Musik in drei Segmenten folgerichtig aufzeigt, wie Wozzeck durch Maries neue Stimmung verletzt werden wird. Die Reprise geht von der nach den Ereignissen in der Durchführung etwas reflektierteren Stimmungslage der Selbstkritik aus, kehrt jedoch allzu bald zum Tenor des Ausgangs zurück und führt den Satz ‘in der richtigen Tonart’ – der einer grundlegenden Oberflächlichkeit – zu Ende. Ob Berg mit dem die Coda rahmenden C-Dur auf die Bedeutung des Geldes für Maries Entscheidung deuten will, bleibt der Auslegung der Hörer überlassen.

Szene 2: Straße in der Stadt (Tag)

Die Begegnung auf einer Straße des Garnisonsstädtchens gliedert sich, geht man von der äußerlichen Gesprächssituation aus, in zwei etwa gleich umfangreiche Hälften, deren Schnittstelle durch Wozzecks Auftritt markiert ist. Im ersten Abschnitt stehen sich mit Hauptmann und Doktor zwei von ihren jeweils eigenen Zielen und Ängsten absorbierte Männer gegenüber, die zwar abwechselnd sprechen, aber im Grunde nicht miteinander reden, da sie weder aufeinander eingehen noch einen Gesichtspunkt aus dem Blickwinkel des anderen zu betrachten bereit sind. Erst als Wozzeck hinzutritt, verbinden sich ihre Interessen, indem sie zu Angriffen primitivster Art ansetzen auf den, der stets als Opfer ihres unsicheren Selbstwertgefühls herhalten muss. Da die Angriffe ausschließlich dem Ziel dienen, Wozzeck auf Maries Treuebruch hinzuweisen, bildet diese Hälfte des Szenentextes einen deutlichen Kontrast zur ersten.

Bergs Wahl thematischer Komponenten zeigt, dass er das Verhalten von Hauptmann und Doktor gegenüber Wozzeck in der zweiten Szenenhälfte als eine Verlängerung ihrer schon im Dialog der ersten Hälfte erkennbaren typischen Abwehrmechanismen ansieht. Den Hauptmann repräsentiert das Motiv, das als erstes einer Person zugeordnetes Kennzeichen bereits in T. 4 der Oper ertönt. Der Doktor tritt hier nicht mit dem zwölftönigen Passacagliathema seiner Ernährungstheorie auf, sondern mit der melodischen Geste seiner ebenfalls charaktertypischen Schadenfreude, mit der die Geigen bereits in der vierten Szene seine begeisterte Prognose "Wozzeck, Er kommt ins Narrenhaus" begleitet haben. Eine vergleichbar schadenfrohe Haltung kennzeichnet den Doktor im gesamten Verlauf der Szene, sowohl dem Hauptmann als auch Wozzeck gegenüber. So ist es aus Bergs Sicht nur folgerichtig, dass es diese Komponenten sind, die auch das Gespräch der zwei Kontrahenten bestimmen.

In der musikalischen Darstellung der Szene gestaltet Berg gleichfalls zwei große Abschnitte. Jeder Abschnitt ist in vier Segmente untergliedert. Die "Fantasie", die Berg nach eigener Aussage der ersten Szenenhälfte unterlegt, beginnt in T. 171-187 mit einem inventionsartig komponierten Segment. Die Motive von Hauptmann und Doktor eröffnen die Begegnung der Männer in kontrapunktischer Gegenüberstellung; sie werden später imitierend sowie als Teilsequenzen oder Fortspinnungsfiguren von allen Instrumental- und Singstimmen aufgegriffen. Die Musik kommentiert damit also zunächst den fundamentalen Gegensatz zwischen der wichtigerischen Hektik des Doktors und der Panik des Hauptmannes bei jeder Form von Geschwindigkeit.

Die Begegnung von Hauptmann und Doktor

Akt I, T. 4 (Hauptmann)



Akt I, T. 562 (Doktor)



Akt II, T. 170



Das zweite Segment (T. 187-201), ein Accompagnato-Rezitativ, unterliegt dem zynischen Bericht des Doktors über seine kranke Patientin. Einzelne Motiveinwürfe sorgen für eine Andeutung von Polyphonie. Den Anfang bildet erneut eine kontrapunktische Gegenüberstellung der die Kontrahenten charakterisierenden Komponenten, allerdings in wesentlich veränderter rhythmischer, artikulatorischer und klanglicher Gestaltung, da die Stimmung der Männer sich verändert hat: Der Hauptmann sieht vorübergehend von sich selbst ab, behauptet, sich um den hektischen Doktor zu sorgen, und will “ein Menschenleben retten”; auch der Doktor stellt seine abfällige Selbstgenügsamkeit kurz zurück und “entschließt sich, dem Hauptmann Gehör zu schenken”. Doch schon als der Hauptmann sich nach den ersten Ausführungen des Doktors wieder zu Wort meldet, kehren die zwei Komponenten zu ihrer ursprünglichen Gestalt zurück.

Als sich der Doktor im dritten Segment der Unterhaltung mit einer makaber-schadenfrohen Diagnose vorgeblich dem Gesundheitszustand des Hauptmannes widmet, komponiert Berg dafür einen umfangreichen langsamen Walzer (T. 201-271). In einer kurzen Einleitung erklingt das Motiv des Hauptmannes wie zum Zweck nüchterner wissenschaftlicher Betrachtung auf seine abstrakte Form reduziert: der Rhythmus ist nivelliert, die Linienführung mit parallelen Quinten verdoppelt, und Glissandi zwischen den Tönen suggerieren vorsichtiges Abtasten. Darauf folgen vier kleinteilige Passagen. Die erste, dem fiktiven Krankheitsbefund gewidmet, ist durch einen kantablen, metrisch orientierten Gesangspart gekennzeichnet. Dabei sind die Aussagen des Doktors, solange er seine Diagnose in deutschen Worten erläutert, von einer typischen Walzerbegleitung untermalt; seine wichtig-tuerischen lateinischen Begriffe dagegen spiegelt Berg in

ironischen Klarinetten-Arpeggien. Die Prognose des körperlichen Verfalls, der den Hauptmannes erwartet, erklingt rezitativisch, die Aussicht auf den Nützlichkeitsaspekt der Krankheit für den medizinischen Wissenschaftler als großes Crescendo zu dem Wort, das das erklärte Lebensziel des Doktors beschreibt: “unsterblich”.

Schließlich kommt auch der Hauptmann wieder zu Wort. Berg vertont seine entsetzte Reaktion auf die ärztliche Diagnose in zunehmend kürzeren Phrasen: Viertaktig protestiert er in verschiedenen Motivvarianten, dreitaktig stürzen die Motivtöne durch die Oktaven, zweitaktig findet er sich mit Septen und ausgespielten Clustern in zunehmender Bedrängnis, und eintaktig bricht er vor Anstrengung und Aufregung in Husten aus. In chromatisch absteigendem Gesang gibt er seiner gewohnten Weinerlichkeit nach, wobei die homophone, sehr metrische Bläserbegleitung eine Trauermarsch-Einlage beschwört, bis er in den letzten Takten schließlich, *immer gerührter*, seinen eigenen Nachruf zu verlesen wähnt. Dabei besinnt er sich gerade noch rechtzeitig auf seinen stets alle Zweifel bannenden Lösungsspruch vom “guten Menschen”. Damit gewinnt er den nötigen Rückhalt, um mit Hilfe eines Opfers, über das er sich moralisch und intellektuell erheben kann, sein Selbstvertrauen wieder zu stabilisieren.

Dieser Absicht widmet Berg das kurze vierte Segment der “Fantasie” (T. 271-285), das mit dem Auftritt Wozzecks einsetzt. Es basiert auf dem kontinuierlichen Wechsel zweier homophoner Blechbläserkomponenten. Dabei führen die vier gedämpften Posaunen einen Zweitakter ein, dessen Diskant in der folgenden Fuge Wozzecks Versuch repräsentiert, die außerdienstliche Befragung durch seine Lohnherren zu vermeiden, und die mit der Angabe “schwer” einen Hinweis auf seinen Gemütszustand gibt.

Wozzeck, wehrlos



Wozzeck wäre gern ohne große Verzögerung weitergegangen, doch verbietet sich dies nicht nur durch die Gesetze der höflichen Umganges,

sondern erst recht angesichts der ausdrücklichen Aufforderung durch die zwei Männer, die sich aus einem Dialog mit ihm Erheiterung, Belustigung und vor allem eine Bestätigung ihrer Überlegenheit versprechen. Die Fuge beginnt denn auch, als sich das Gespräch von allgemeinen Bemerkungen zu Rasieren und Barthaaren speziell dem Bart des Tambourmajors und damit Wozzecks privatem Lebensglück zuwendet.

Wie die "Fantasie" hat Berg auch die "Fuge" in diesem zweiten Abschnitt der Szene vierteilig strukturiert. Im ersten Segment (T. 286-312) werden die beiden Motive, die in der Fantasie Hauptmann und Doktor repräsentieren, nacheinander als Fugenthemen ein- und durchgeführt, während die zwei Männer sich in Anspielungen auf Maries Verhältnis zum Tambourmajor ergehen. Im zweiten Segment (T. 313-334) stellen die Posaunen dem Hauptmann-Motiv eine Engführung aus Wozzecks Gesang und seinem neuen Wehrlosigkeitsmotiv gegenüber. Als drittes Thema der Tripelfuge beherrscht es mit seinen ursprünglich homophon begleitenden, hier fortspinnend und kontrapunktierend eingesetzten Nebenstimmen vor allem jene Augenblicke, in denen Wozzeck sich mit einer unsicheren Frage ("Was wollen Sie damit sagen, Herr Hauptmann?"), einem Einlenkungsversuch ("Herr Hauptmann – wenn Sie Spaß machen ...") oder einem Verzweigungsausbruch ("die Erd' ist Manchem höllenheiß ...") zu Wort meldet – sowie den Moment nach seinem überstürzten Abschied, als er die Gedanken seiner Gesprächspartner wesentlich länger beschäftigt, als es diesen lieb ist.

Im dritten Segment der Fuge (T. 334-341) erklingen alle drei Themen in vielfachen Engführungen nach Art einer Konfrontation dreier Personen, die anscheinend zueinander sprechen, wobei jedoch jeder ausschließlich die eigenen Ängste, Sorgen und Interessen artikuliert. Das letzte Segment (T. 341-365), das die unterschiedlichen Reaktionen der Beteiligten auf diese Konfrontation nachzeichnet, steht zunächst im Zeichen von Wozzeck, greift dann jedoch alle drei Komponenten erneut auf, um sie in vielfachen Durchführungen und Einzeleinsätzen ausklingen zu lassen.

Erst als die Verstörung des Hauptmannes nach Wozzecks abruptem und sichtbar verzweifelten Abgang in Wehleidigkeit überzugehen droht, beschließt der Doktor, sich dem Gefühlsausbruch zu entziehen, und setzt sich erneut in Bewegung. Nachdem dann auch der Hauptmann die Bühne verlassen hat, fällt der Vorhang, die rhythmisch neutralisierten Komponenten gehen in homophone und zunehmend ausdruckslose Parallelen über und machen zuletzt verklingend einem Kammerorchester Platz.

Während ins *ppp* verklingende Terzenpendel am Ende der vorausgegangenen Szene noch der Verblüffung des Hauptmannes angesichts von Wozzecks Verzweiflung nachspüren, setzt überlappend die fünftaktige **Verwandlungsmusik** ein, die als *Largo*-Einleitung zur folgenden Szene fungiert. Hier setzt Berg für die charakterisierende orchestrale Schicht einen Klangkörper ein, der die Besetzung von Arnold Schönbergs erster *Kammersymphonie* op. 9 repliziert. In diesem Ensemble aus fünfzehn Solisten füllen acht Holzbläser – von der Piccoloflöte bis zum Kontrafagott – einen sechsoktavigen Raum mit maximaler Farbigkeit, ergänzt um zwei Hörner und fünf Solostreicher.¹ Blechbläser und Schlagzeug fehlen, ebenso wie Harfe, Xylophon und Celesta.

Nachdem der Hauptmann und der Doktor Wozzeck mit hämischen Anspielungen auf Maries Untreue in die Enge getrieben haben und er seinen schon in der Schmuckszene gehegten Verdacht nicht länger verdrängen kann, muss er sich der Einsicht stellen, dass er ihrer Liebe nicht sicher sein kann. Die Musik deutet seine Reaktion in Form von drei Nuancen an. Vorherrschend ist die innere Erschütterung, die ihn hin und her geworfen zeigt, gefolgt von einer Resignation, die zuletzt von Verzweiflung durchbrochen wird.

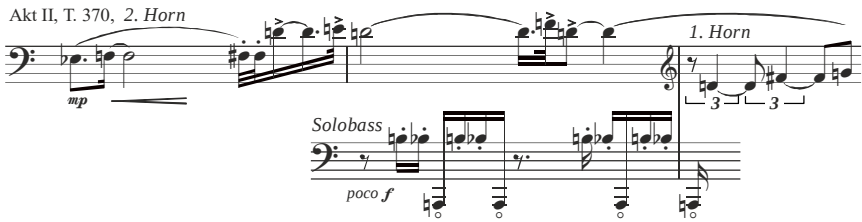
Die diesen Gefühlen entsprechenden Komponenten führt Berg bei noch geschlossenem Vorhang ein, bevor der Text sie in Einzelheiten auslotet. Thematisch beherrschend ist die ausdrucksvolle, drei der fünf Takte füllende Phrase des Solocellos, deren zwei Hälften dann im Wechsel die Szene durchziehen. Ergänzend spielen die Hörner eine *weich* markierte Kontur, die immer wieder plötzlich innehält, als wolle die Resignation Raum für Hoffnung lassen. Diesen Raum usurpiert jedoch bald der solistische Bass mit einer chromatisch fallenden, durch hohe Staccati und abschließendes Flageolett verfremdeten Dreitonlinie, die mit ihrer Untermalung durch Oboen- und Englischhorn-Staccati zweimal identisch gepaart, aber ohne Bezug zum herrschenden 4/4-Metrum erklingt.

Wozzecks Erschütterung



¹Schönberg (und Berg nach ihm) besetzt die Holzbläsergruppe mit je zwei oder drei unterschiedliche Register derselben Instrumentenfamilie vertretenden Spielern: Flöte alternativ mit Piccolo, Oboe und Englischhorn, Es-, A- und Bassklarinette, Fagott und Kontrafagott.

Resignation und Verzweiflung



Schon der durch drei Oktaven gespreizte Halbtonsprung am Schluss der Cellophrase deutet das Ausmaß von Wozzecks Erschütterung an; wie die zwei ergänzenden Komponenten bleibt sie unwidersprochen. Dabei wäre an diesem Punkt noch vieles möglich: Aussprache und Besänftigung, Zuneigung und emotionale Geborgenheit, Hilfe im Widerstand gegen innere und äußere Verunsicherung. Stattdessen folgt instrumental symbolisierte Verein-samung und zunehmende Lebensverneinung bis hin zur Selbstaufgabe.

In frei symmetrischer Entsprechung untermalen diese Komponenten später das Fallen des Vorhanges, wobei die nach Wozzecks Abgang zur leeren Bühne weiterklingenden Stimmen nur noch die Motive der Erschütterung und Verzweiflung aufgreifen.² So suggeriert Bergs Thematik bereits am Schluss der zentralen Opernszene, dass Wozzeck zunehmend in einen emotionalen Zustand gerät, in dem eine Fortsetzung des Lebens in seiner bisherigen Form fraglich wird.

Szene 3: Straße vor Mariens Wohnungstür (trüber Tag)

Die Szene selbst nimmt innerhalb der fünfsätzigen Sinfonie, die Berg dem zweiten Akt der Oper zugrunde legt, die Stelle des langsamen Satzes ein. Formal ist die Musik als dreiteilige Entwicklungsform konzipiert. Im ersten Segment (T. 373-387), als Marie noch von der Aufmerksamkeit und den Schmeicheleien des Tambourmajors geblendet ist und Wozzecks Wunsch nach einer Aussprache an sich abprallen lässt, mischen sich die szeneneigenen Motive mit Reminiszenzen früherer Szenen. Im zweiten Segment (T. 387-397), in dem Wozzeck Marie mit Vermutungen zum Hergang der Verführung aus der Reserve zu locken versucht, dominiert das ametrisch fünftönige Motiv aus kleinen Sekunden, mit dem Marie ihr Kind einschüchterte, damit es ihre Gedanken an den fescen Tambourmajor

²Vgl. Akt II, T. 367-372 mit T. 402-405.

nicht störte, unterbrochen von thematischen Zitaten aus dem Umkreis des Verführers. So lässt die Musik keinen Zweifel daran, welche Bedrohung Mariens Schwärmerei für den Rivalen und ihre mangelnde Bereitschaft, diese in Hinblick auf ihre Beziehung zu Wozzeck zu hinterfragen, für ihren treuen Partner darstellt. Im dritten Segment (T. 398-402) bildet Berg mit der hier *stringendo* markierten ersten Hälfte der Cellophrase ein vierstimmiges Fugato und zeigt so, wie das Ausmaß seiner Erschütterung Wozzeck ganz erfüllt. Die daraufhin in allen Instrumenten über mehrere Oktaven abstürzenden und aufschießenden Figuren, die lautmalerisch Wozzecks bittere Erkenntnis „Der Mensch ist ein Abgrund“ abbilden, schildern mit *Ritardando* und erneutem *ff* die Eskalation seiner Verzweiflung.

In tonaler Hinsicht fällt auf, wie grundlegend die Musik dieser zentralen Szene mit der harmonischen Basis der Oper verknüpft ist. In der Einleitung endet sowohl die Solocellophrase als auch die lyrische Kontur der Hörner auf dem Opern-‘Grundton’ *g*. Zu Beginn des dritten Segmentes greifen die tiefen Solostreicher den Ton mit dem Einschüchterungsmotiv auf, das die nächsten acht Takte durchzieht. Als wenig später ein Teil des großen Opernorchesters vorübergehend dazu tritt, übernimmt die Pauke den Ton (und den Symbolcharakter des Motivs) als *g-a*-Wirbel, unterstrichen vom *g/d* der tiefen Streicher; damit erklingen hier drei Töne aus Bergs „Schlussakkord der Oper“. Beim nächsten Wechsel vom Einschüchterungsmotiv der tiefen Solostreicher zum Einwurf des Opernorchesters kreisen deren Streicher um *g/d/f/h*, vier der sechs Töne des „Schlussakkordes“. Der Zielakkord des gegenläufig chromatischen Ganges der Solostreicher, der nach einer halbtaktigen Pause des Grundtones Mariens dramatisch abgedämpften Ausruf „Lieber ein Messer in den Leib, als eine Hand auf mich“ stützt, enthält mit *g/h/d/es* und Mariens *fis* schließlich fünf der sechs Töne. Schließlich erklingt Wozzecks schauernd geflüsterter Abschiedssatz: „Der Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinunterschaut . . . mich schwindelt . . .“ über einem den ganzen Klangraum durcheilenden orchestralen Rauschen, dessen drei Ankerklänge – *dis/g/a/d/[cis]/dis/fis/h* (teils enharmonisch gelesen) – den ganzen Sechsklang enthalten.

Mit diesem harmonisch symbolisierten Zueilen auf den ‘Schluss’ des Dramas scheint Berg bereits hier anzudeuten, dass Wozzecks Schicksal besiegelt ist.

Nachdem auch Wozzeck die Bühne verlassen hat, vereinigen sich die Streicher des Opernorchesters im *fff* zu einem Unisono der zweiten Hälfte der Phrase, die das Solocello in der Einleitung zur Szene als Motiv der

Erschütterung eingeführt hatte. Jetzt allerdings endet die Teilphrase nicht wie vor der Szene mit einem Aufschwung zum Flageolet auf dem Opern-‘Grundton’ *g*, sondern bleibt auf dem tiefen Halbtonnachbarn *fis* stehen. Dieser Zielton wird im *sfff* von Posaunen, Tuba und Pauke sowie einem Schlag der großen Trommel klangmächtig unterstrichen. Komplementär ergänzt durch die Dreitonfigur der Verzweiflung, die in den tiefen Instrumenten des Kammerorchesters das herrschende Grundgefühl andeutet, verklingen beide Komponenten in sukzessiver Verkürzung, bis nur das den Opern-‘Grundton’ negierende *fis* weiterklingt.

Wozzeck, zutiefst erschüttert, geht ab

Akt II, T. 402, Streicher (+ 4 Posaunen, Tuba, Pauke)



Adorno bezeichnet den Satz “Der Mensch ist ein Abgrund”, mit dem Wozzeck seine misslungene Auseinandersetzung mit Marie zusammenfasst, als Motto des ganzen Werkes.³ Diese Abgründigkeit ist jedoch im Grunde eine Deutungsdimension der Aussage “Es ist alles möglich”; abgründig sind nicht nur Marie und ihre Verführbarkeit, sondern das ganze Leben selbst, die Mitmenschen und ihr oft weder vorhersehbares noch nachvollziehbares Verhalten. Abgründig im anderen Sinne ist aber auch Wozzecks tiefe Angst und Hoffnungslosigkeit.

Wie wenig diese Aussichtslosigkeit eines Versuchs sinnvoller Lebensgestaltung von Wozzecks Mitmenschen wahrgenommen wird, hätte Berg – nach Adornos inzwischen zum geflügelten Wort gewordenen Buchtitel “der Meister des kleinsten Übergangs” – kaum knapper und frappierender zum Ausdruck bringen können als in der nun folgenden dreiteiligen Umdeutung der monotonen Pendelfigur aus Vorspann und Schluss der zentralen Szene zum ausgelassen-oberflächlichen Ländler-Thema.

³“In allen Motiven, in denen der Wahnsinn die Seele niederwirft, die für sich und aus sich heraus gelten will, zerreißt die Hlle psychologischer Determination und es enthüllt sich ein menschliches Selbst, das mit dem Worte Innerlichkeit unzulänglich und fälschlich nur benannt wird. Wozzecks Satz ‘Der Mensch ist ein Abgrund’ gebührt dem Drama als Formel, die den eigentlichen Inhalt beschwört.” Th. W. Adorno, “Alban Berg. Zur Uraufführung des *Wozzeck*”, in *Gesammelte Schriften* 18 (Frankfurt: Suhrkamp, 1984), S. 463.

Die 27 Takte umfassende **Verwandlungsmusik** von Szene 3 zu 4 ist musikalisch erneut auf das Nachfolgende ausgerichtet. Berg stellt sie dem "Scherzo" der fünfsätzigen Sinfonie, die er dem zweiten Opernakt unterlegt, als Einleitung voraus. Ihre Komponenten repräsentieren in der Szene selbst das Lebensgefühl im Umkreis der Garnison.

Auffallend an dieser Einleitung, die Bergs Überschrift in der Partitur ausdrücklich als “Langsamen Ländler” kennzeichnet, ist die angesichts der volkstümlichen Melodiebildung unerwartet unregelmäßige Phrasenstruktur, die die Tanzenden empfindlich ‘aus dem Takt’ zu bringen droht. Auch Harmonik und Textur unterlaufen die Fröhlichkeit. Schon der erste Viertakter, in dem die melodische Gestik der führenden Geigen mit einer die Taktschwerpunkte ignorierenden Binnenwiederholung den Eindruck von Unbekümmertheit vermittelt, wird von einer Phrase beantwortet, in der ein Horn zur Verarbeitung desselben Materials ansetzt, die tonale Ankerung jedoch unentschlossen bleibt.¹ Zudem setzt die Gegenstimme nicht nur ‘zu früh’ ein, sondern nimmt dann allzu viele Anläufe und benötigt so bei der Entwicklung bis zu ihrem Abschluss einen überzähligen Takt.

Das Lebensgefühl in der Garnison

Langsamer Ländler

Akt II, 411, 1. Geigen (mit Parallelen in Flöten und Bratschen)

Langsamer Ländler
Akt II, 411, 1. Geigen (mit Parallelen in Flöten und Bratschen)

Harfe + 1 Flöte, 2 Flöten, 3 Flöten + Klarinette + Oboen

3. Horn (mit Parallelen in Fagott und 4. Horn)

Die folgende, wieder von den Geigen angeführte Phrase beginnt erneut in regelmäßiger Viertaktstruktur; doch auch hier wird die Ergänzung von einem kontrapunktischen Motiv, das die Auflösung hinauszögert, um

¹ Nachdem Berg die Musik in T. 412-415 von der Dominante der latenten Tonart g-Moll über Tonika, Subdominante und einen chromatischen Bassdurchgang mit Doppeldominante zur Dominante zurückgeführt hat, bleibt die folgende Taktgruppe in T. 417-420 auf einem orgelpunktartig eingesetzten Tonikabass stehen.

einen Takt überdehnt. Danach ist es die chromatisch fallende Basslinie des Fagotts, die ihren Zielton trotz Schlussbeschleunigung erst im überzähligen fünften Takt erreicht, so dass die melodietragenden Instrumente auch diese Teilphrase durch Wiederholung verlängern müssen. Man ist versucht, hier einen musikalischen Hinweis Bergs zu erkennen, dass auch Wozzecks verzweifelte Reaktion letztlich nur eine 'Unordnung' im oberflächlich Gefälligen erzeugen wird, die ebenso wenig Aufmerksamkeit auslöst wie die überzähligen Takte der Phrasen.

Zudem ist die Ländlermusik in sich doppelbödig. Während der von den 1. Geigen angeführte Vordersatz der Melodie ebenso wie der ins 3. Horn versetzte Nachsatz ein eindeutiges Es-Dur nahelegen, ankert die 'Humb-da-da'-Begleitschicht der Posaunen und Celli im chromatisch konkurrierenden D-Dur, und die sekundären Stimmen beider Schichten gehen ihrerseits abweichende Wege. Berg selbst erläutert seine harmonische Behandlung dieser Ländlermusik äußerst anschaulich:

In diesem Ländler und den übrigen Tanzmusiken werden Sie Partien finden, die Ihnen in einem anderen Sinn als in dem der rein atonalen Musik *dissonant* erscheinen mögen: dissonant, wie etwa der Zusammenklang mehrerer in verschiedenen Tonarten spielender Musikstücke, was Ihnen sicher von Jahrmärkten her bekannt sein wird. Diese offensichtliche, aus primitiver "Polytonalität" erwachsende Dissonanz ist natürlich gewollt, aber doch nicht wahllos hingestellt. Sie lässt sich eben nicht nur aus der literarischen Situation herleiten, sondern auch aus der musikalischen Logik. Ein Beispiel: Der Vordersatz eines in g-Moll gehenden Ländlers kann – entsprechend den Regeln der Formenlehre – entweder zur Dominante (D-Dur) führen oder zur Tonika zurückleiten. Dadurch, dass *beides* geschieht (wer könnte es einer betrunkenen, drauflos musizierenden Wirtshauskapelle verübeln!), entsteht die musikalische Verwirrung. Diese Verwirrung nimmt ihren Fortgang, indem der eine Teil der Musikanten, der zur Dominante moduliert hatte, ordnungsgemäß zur Tonika (g-Moll) zurückfindet, der andere aber – was ebenso gesetzmäßig ist – *gleichzeitig* zur parallelen Dur-Tonart (Es-Dur) moduliert. Ein Wunder, dass sie sich am Schluss des Ländlers wieder zusammenfinden!²

²Berg in Schneider, *op. cit.*, S. 282-283.

Die derart ins Wanken geratene Ordnung der Welt der Garnisonsstadt wird am Ende der Verwandlungsmusik jedoch zunächst wieder hergestellt: Bei regelmäßigem Phrasenbau leitet ein in Quintenzirkelfortschreitung geführter Bass auftaktig in die Szene über. Die übrigen Stimmen schließen sich eine nach der anderen der erneut verheißenen Unbekümmertheit an und überdecken mit einer vielschichtigen Steigerung aus wachsender Stimmichte, chromatischem Aufstieg, auskomponierter Beschleunigung und dynamischer Intensivierung das für einen Augenblick drohend spürbar gewordene Schwanken des Bodens.

Szene 4: Wirtshausgarten (spät abends)

Beim Öffnen des Vorhanges werden beide Komponenten von der Singstimme übernommen: Der 1. Handwerksbursche beginnt sein Lied zur Begleitung einer Heurigenkapelle aus Fiedeln, Klarinette, Ziehharmonika, Gitarren und Bombardon zu Fragmenten der zuvor in verschiedenen Instrumenten gehörten Teilphrasen des Ländlers. Eine vom Opernorchester begleitete Überleitung mit einer chromatisch über drei Oktaven aufsteigenden Achtelkette des Kontrafagotts bekräftigt mit ametrischen Motiven, die im Wechsel von Hörnern und Posaunen erklingen, dass man sich hier nicht um irgendwelche Ordnungen schert.³

In T. 455-480 folgt das erste Trio des Scherzos. Hier untermalt Berg den Gesang des 1. Handwerksburschen, der mit "Meine Seele, meine unsterbliche Seele" die Rührseligkeit und moralisierende Weltbetrachtung des Hauptmannes parodiert, mit dem Motiv, das die Oper eröffnet hat: Das in T. 1 über einem zum Beckenschlag crescendierenden Trommelwirbel synkopisch einsetzende Streicherglissando, bei dem ein Fünfklang in weiter Lage mittels gegenläufiger Glissandi zu einem Sekundcluster mit dem Gesamtumfang eines Tritonus zusammengezogen wurde. (Hier alterniert die variierte Zusammenziehung mit einer Spreizung). Wie im Vorspann zur ersten Szene der Oper bringt diese Figur die demonstrative Schneidigkeit zum Ausdruck, auf die sich die Soldateska so viel zugute hält, die sich jedoch im Verhalten des Hauptmannes und in der Parodie des Handwerksburschen so gar nicht findet. Zum Effekt der Weinseligkeit tragen zwei mit *sentimental* markierte "Branntwein"-Imitationen der Celli bei.

³Vgl. T. 447-458, wo je 4 Hörner und Posaunen im Wechsel homorhythmische Gruppen aus 8 Triolenachteln spielen, die von 4 Streichern jeweils genau in der Mitte im *ff* durch zwei Akkorde verstärkt werden. Diese 'Unangepasstheit' ist jedoch vor allem visuell erfassbar.

Spott für die Sentimentalität des Hauptmannes

Akt II, T. 455, *Handwerksbursche*

Meine See - le, meine un - sterb - li - che See - le, stin - - ket nach Brantwein! etc.

4 Solo-geigen
gliss.

Triangel
Trommel

Celli
sentimental

In der zweiten Hälfte des Trios bilden Glissandi der vier Solocelli die zunehmende Betrunktheit des singenden Handwerksburschen plastisch ab. Auch die Motive der Unbekümmertheit und des Leichtsinns blendet Berg noch mehrmals kommentierend in den musikalischen Ablauf der Szene ein. Als Wozzeck Maries sinnlichen Tanz mit dem Tambourmajor voll Bitterkeit beobachtet, unterstreichen die Instrumente der Heurigenkapelle die Sorglosigkeit der schamlos Schwelgenden. Dieselbe Unbekümmertheit charakterisiert in Bergs Musik später auch Andres, der dem ernstesten Gespräch mit Wozzeck über die ablaufende Lebenszeit und den nahen Tod zwar nicht ausweichen will, aber doch seine abendliche Entspannung nicht verdunkeln lassen mag.⁴

Der Walzer in T. 480-560,⁵ der wie die kurze erste Gesangseinlage des Handwerksburschen von den Instrumenten der Heurigen-Kapelle begleitet wird, führt von der Darstellung des allgemeinen Lebensgefühls wieder näher an Wozzecks Lebensdrama heran. Das Thema des Fiedelduets und die Antwort der C-Klarinette stehen zunächst für die harmlosen, für einen unbeteiligten Beobachter eigentlich unproblematischen Aspekte der in der Garnison vorherrschenden Haltung: eine (wie die schräge Zweistimmigkeit über den e-Moll-Harmonien zeigt) etwas krude Daseinsfreude und hoch aufsteigende Sinnlichkeit.

⁴Vgl. II, T. 531-532: Bombardon, und T. 592-594ff: Fiedeln/Klarinette/Ziehharmonika.

⁵In diesem Walzer setzt Berg die von der 4 + 4 = 8-Regelmäßigkeit üblicher Tanzmusik abweichende Dehnung bzw. Kompression der Phrasen fort; vgl. dazu die sechs durch doppelte Taktstriche getrennten Segmente in T. 481-495 (15 Takte), T. 195-513 (10 Takte), T. 514-528 (15 Takte), T. 529-538 (10 Takte), T. 539-545 (7 Takte), T. 546-560 (15 Takte).



Lebensfreude
im Duett der
Wirtshausfiedeln

Sinnlichkeit in der Antwort der C-Klarinette



Berg verwendet diese Klarinenettenantwort dreimal im Zusammenhang mit Wozzecks pessimistischen Visionen: Angesichts der unbeeindruckt weiter tanzenden Paare fragt er zunächst (in *Sprechstimme*), warum Gott die Sonne nicht auslöscht, und beschreibt dann – begleitet vom zweiten Walzerthema – seine apokalyptische Deutung des ausgelassenen Tanzes, dessen Sinnlichkeit er als Bedrohung empfindet und verdammt.⁶ Im Kontext inhaltlich vergleichbarer innerer Befindlichkeit begleitet das Thema wenig später seine Reaktion auf die Mordprophezeiung des Narren.⁷ Hier stellt Berg sogar durch ein ausführliches Zitat aus dem im Wirtshausgarten erklingenden Walzer den Bezug zu Tanz und bedenkenloser Wollust her.⁸ Wozzecks Wortwahl in diesen verwandten Stellen bringt deutlich zum Ausdruck, wie sehr ihn das lebensfrohe Treiben der anderen verstört, das in so eklatantem Gegensatz zu seiner eigenen schwindenden Hoffnung auf Glück steht.

Wozzecks Auftritt in T. 495 untermalt das Opernorchester mit dem Motiv seiner Gehetztheit. Nach weiteren acht Takten mit walzertypischen Begleitfloskeln ertönt, nun wieder zur Begleitung der Heurigenkapelle, zu Maries Tanz mit dem Tambourmajor ihr trunkenes “Immerzu, immerzu”, das Wozzeck sprechend imitiert, während die Kapelle Schmeichelei und Imponierpose des Rivalen zitiert. Dies führt zu Wozzecks apokalyptischer Vision, die, in einem Dreitonanstieg mit Zweioktavensprung als musikalischem Bild der ‘heidnischen Unzucht’ kulminierend (*a3-ais3-h5* etc.), seine Reaktion auf die offen zur Schau getragene Sinnlichkeit zeigen.

⁶ Akt II, T. 522-526: C-Klarinette zu Wozzeck: “Alles wälzt sich in Unzucht übereinander.”

⁷ Akt II, T. 677-682: C-Klarinette zu Wozzeck: “Mir ist, als wälzten sie sich alle übereinander”.

⁸ Akt II, T. 670-682 entspricht in der Schicht der Heurigenkapelle Akt II, T. 480-492.

Alle Instrumente verstummen abrupt, als der sechsstimmig homophone Männerchor der Burschen und Soldaten mit dem Lied vom "Jäger aus der Pfalz" einsetzt. Während dessen Zeilen weder textlich noch motivisch auf Wozzeck Bezug nehmen, macht der eingeschobene, nur von der Gitarre begleitete Vers des Andres, "O Tochter, liebe Tochter", eine wenn auch recht verschlüsselte Andeutung, wie man mit einem Treuebruch fertig werden könnte. Berg verzichtet hier auf Verständnishilfen durch musikalische Querverweise und überlässt damit die Deutung des Liedes jedem Einzelnen – sowohl innerhalb des Bühnengeschehens als auch im Opernpublikum. Nach zwei überleitenden Takten mit melodischen Fragmenten des Ländlerthemas beginnt eine Reprise.

Die kompositorische Bedeutung dieser Reprise beschreibt Berg in seinem *Wozzeck*-Vortrag sehr anschaulich:

Allerdings geschieht die Wiederholung dieser drei kleinen Formen (Ländler, Lied, Walzer) nicht wörtlich, sondern – dem Fortgang der Handlung entsprechend – weitgehendst variiert. So wird der Ländler – obwohl wörtlich zitiert – in eine ganz neue musikalische Umgebung gestellt.⁹

Hinsichtlich ihres inhaltlichen Bezuges stehen die Abschnitte der Reprise sogar in deutlichem Gegensatz zum Anfang der Szene. Hatte der Ländler dort das Bild einer ausgelassenen Stimmung entworfen, zu der Wozzeck keinen Zugang hat und die ihn – noch entscheidender – auch gar nicht berührt, so ist dieselbe Musik hier seiner Unterhaltung mit Andres unterlegt.¹⁰ Schon der Beginn des Gesprächs über die Uhrzeit und Wozzecks Antwort auf Andres' fürsorgliche Frage, warum er denn draußen sitze ("Es sind manche Leute nah an der Tür und wissen's nicht, bis man sie zur Tür hinausträgt"), erklingt zur Wiederaufnahme der Ländlermusik. Derselbe Unterton eines lebensverändernden Vorwurfes wird hörbar, wenn das erste Walzerthema gerade in dem Augenblick ertönt, als Wozzeck (siehe Bergs explizite Regieanweisung in der Partitur) auf den Tanzboden stürzen will, um der ungezügelten, ihn gänzlich ignorierenden Ausgelassenheit seiner Geliebten Einhalt zu gebieten.¹¹ So gelingt es Berg, Wozzecks grundlegende Ablehnung unhinterfragter Ausgelassenheit und erotischer Hingabe musikthematisch erfahrbar zu machen. Durch den Einsatz der am Szenenbeginn für Unbekümmertheit und harmlosen Leichtsinn stehenden Komponenten

⁹Vgl. Berg in Schneider, *op. cit.*, S. 284.

¹⁰Reprise des Ländlers vgl. Akt II, T. 592-604.

¹¹Akt II, T. 555-557: Fiedeln/Ziehharmonika.

zum Gespräch anlässlich Wozzecks Todesfantasien verleiht Berg seiner Thematik eine erschütternde Zweitbedeutung. Denn wie verständnislos ‘die Welt’ Wozzeck und seinen bedrängenden Problemen und Ängsten gegenübersteht, könnte nichts besser abbilden als die Diskrepanz zwischen dem Ernst des Gesprächsinhalts und der Unbekümmertheit der Tanzmusik.

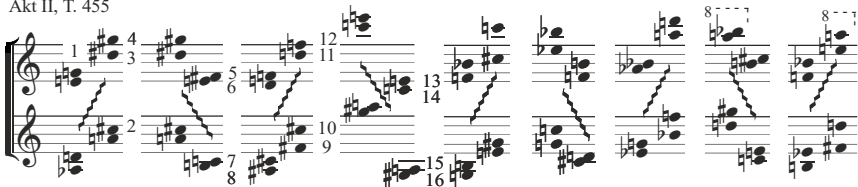
Zum zweiten Repriseschnitt schreibt Berg weiter:

So wird das durch das Lied des Handwerksburschen repräsentierte erste Trio in derart veränderter Weise wiederholt, dass die ihm zugrunde liegenden Harmonien zerlegt werden und damit eine Chormelodie in halben Noten ergeben, die – vom Bombardon gebracht – die Grundlage eines Melodrams bildet. Dieses Melodram, die harmlose Parodie einer Predigt, ist also einerseits das wiederholte erste Trio, andererseits eine regelrechte (allerdings parodistische fünfstimmige) Choralbearbeitung.

Stellt man die beiden Triovarianten mit den Gesangseinlagen des Handwerksburschen nebeneinander, so zeigt sich, dass Berg die Zielklänge jedes Akkordpaares der vier Soloviolen im ersten Trio nimmt und deren Töne, jeweils in Verlängerung der Glissandorichtung gelesen, in eine Chormelodie verwandelt. Das folgende Beispiel veranschaulicht dies anhand der ersten sechzehn Töne des ‘Predigtchorals’ in der Reprise und ihrer Herleitung aus den ersten vier Akkordpaaren im ersten Trio.

Sentimentales Lied des Handwerksburschen in Trio I

Akt II, T. 455



Meine Seele, meine unsterbliche Seele, stinkt nach Brantwein!
 Sie stinkt, und ich weiß nicht, warum?
 Warum ist die Welt so traurig? Selbst das Geld geht in Verwesung über!

Fastenpredigt-Parodie des Handwerksburschen in Trio II



Jedoch, wenn ein Wanderer, der gelehnt steht an den Strom der Zeit,
 oder aber sich die göttliche Weisheit vergegenwärtigt und fragt:
 Warum ist der Mensch?

Auch die Wiederaufnahme des Walzers in der Reprise benutzt Berg, um durch den denkbar krassesten Gegensatz zwischen Text und musikalischem Kommentar eine gesteigerte, psychologisch ausdeutende Wirkung zu erzielen: Es sind ausgerechnet die Motive der Lebenslust und Sinnlichkeit, die Wozzecks innere Konfrontation mit dem Gedanken an die zu begiehende Mordtat und das unvermeidbare Ende seines eigenen Lebens begleiten. Indem Berg Wozzecks Gesangspart sowie das ihn begleitende Orchester durch hemiolisches Unterlaufen des Dreivierteltaktes von der Walzermusik der Heurigenkapelle absetzt, bringt er zum Ausdruck, dass Wozzeck sich noch immer gegen die mit den Worten "Mir ist, als wälzten sie sich Alle übereinander" beschriebene Vision zu schützen sucht.

Die Reprise des Walzers setzt sich fort in der **Verwandlungsmusik** zur letzten Szene des Aktes. In dem mit 52 Takten recht langen Abschnitt erzeugt Berg eine Steigerung der zuvor in Text und Musik behandelten Thematik. Neben den beiden auf die Beziehung zwischen Marie und dem Tambourmajor verweisenden Motive aus der Verführungsszene ertönen ausschließlich die in der vorausgehenden Szene neu eingeführten Komponenten. Hinsichtlich der Textur erkennt man zwei Hälften: In T. 685-712 verzichtet Berg ganz auf die im Kontext der Ländler- und Walzerstimmung zuvor deutlich hervortretenden Begleitmuster; in T. 713-736 setzt er diese dann umso unüberhörbarer ein, verstärkt durch den Klangfarbenhinweis *ordinär*. Die Zäsur zwischen den beiden Hälften fällt agogisch mit dem Beginn eines zweiten Anlaufs zusammen.

Im Hinblick auf den unaufhaltsam nahenden Sturz strukturiert Berg die Verwandlungsmusik vor allem durch den Parameter, der am sinnfälligsten für die Vorstellung von 'Ordnung' steht: das Metrum. Nach sieben Dreivierteltakten, die auch ohne 'Humb-da-da'-Begleitung vorhersehbar und geordnet klingen, mutiert die Musik mit hemiolischen Orgelpunktschlägen zu sieben Einheiten im latenten Zweivierteltakt.¹² Die gleichfalls im indirekten Zweiviertel-Metrum geführten, chromatisch aufsteigenden Linien der Hörner unterstreichen den Eindruck metrischer Kompression, die Berg zudem agogisch und dynamisch bekräftigt. Der folgende Siebentakter kehrt zum ursprünglichen Dreivierteltakt zurück. Doch erscheint die Ordnung hier etwas verunsichert, sowohl durch das metrisch verschobene Zitat, mit dem das Opernorchester die Walzer-Fortspinnung der Heurigenkapelle imitiert,¹³ als auch durch eine kreisende Staccatofigur der Oboen,

¹²Vgl. Akt II, T. 685-691: 7 x 3/4; T. 692-696: 7 x 2/4 mit Orgelpunktschlägen in Fagotten, großer Trommel, Harfe und Bässen.

¹³Vgl. Akt II, T. 697-703 mit T. 496-502.

die eine wiederholte 5/8-Gruppe durch den Anhang je eines zusätzlichen Tones und einer Achtelpause zur 7/8-Periode ‘überdehnt’ und auf diese Weise das Metrum unterläuft. Das Spiel mit der 7 setzt sich fort im *Feurig* überschriebenen (und auch motivisch an diese Eigenschaft anknüpfenden) vierten Segment der Verwandlungsmusik. Eine wiederholte 7/8-Figur der 1. Geigen, erkennbar verwandt mit der vorangegangenen Oboenfigur, wird durch Hinzufügung eines zusätzlichen Tones sowie einer Achtelpause verlängert, so dass die nun erreichte 9/8-Ausdehnung einen latenten Viervierteltakt zu überdehnen scheint. Die Deutung bestätigt sich, indem auch dieses Segment, metrisch ‘korrigiert’ gelesen, wie die drei vorausgegangenen genau sieben Takte umfasst.¹⁴

Die in T. 713 beginnende zweite Hälfte der Verwandlungsmusik zeigt sich bereits im ersten Segment als Steigerung des Vorausgegangenen: Die kreisende Figur, hier in einer Grundform mit 9/8-Umfang entworfen und analog den vorigen auf 11/8-Umfang erweitert, verweist auf einen latenten Fünfvierteltakt, wieder bestätigt durch die Ausdehnung des Segmentes.¹⁵ Die relativ ausgedehnte Passage wird zudem, erstmals in diesem außerszenischen Segment, durch ein thematisches Zitat zusammengefasst: In vielfarbigem Unisono erklingen die Zeilen, mit denen der betrunkene Handwerksbursche zu Beginn der Szene ein trauriges Resümee seines Lebensgefühls geäußert hat – und damit ein musikalisches Fazit dessen, was Wozzeck in seinem alltäglichen Umfeld an menschlicher Insensibilität begegnet.¹⁶

Das abschließende Segment schließlich entfesselt mit seinem *sempre accel.*, *sempre ff* und *poco a poco cresc.* eine Steigerung, die alles überwältigt und dabei unaufhaltsam auf einen Abgrund zuzustürzen scheint. Die Ausdehnung beträgt, wenig überraschend angesichts des Vorausgegangenen, sieben Sechsvierteltakte – angedeutet wieder durch die neuerlich verlängerte kreisende Figur.¹⁷ Zur ungehemmten Lebenslust der Motive aus dem Wirtshausgarten vollführt zudem die in sieben metrischen und sieben beschleunigten Sekundfällen aufsteigende Basslinie eine Steigerung, die noch ein letztes Mal die Aussage der Szene resümiert und dann mit einem abrupten Bruch in den zwischenmenschlichen Abgrund des nächtlichen Kasernenschlafsaaes stürzt.

¹⁴Vgl. Akt II, T. 704-713₁: 7 x 4/4.

¹⁵Vgl. Akt II, T. 713-724₁: 7 x 5/4.

¹⁶Akt II, T. 713-724, Bassklarinette, Fagotte, Hörner, Bratschen und Celli ≈ T. 455-464, Gesang: “Meine Seele, meine unsterbliche Seele stinkt nach Branntewein” etc.

¹⁷Vgl. Akt II, T. 723-736: 7 x 6/4.

Szene 5: Wachstube in der Kaserne (nachts)

Nach dem abrupten Abbruch aller Orchesterstimmen im *fff crescendo* endet die Verwandlungsmusik mit den ersten drei Takten des inzwischen berühmt gewordenen fünfstimmigen “Schnarchchores” der Soldaten. Ein solistischer Kontrabass, der dreimal ein kurzes, sehr hohes *gis* in die Haltepunkte des langsamen Gesanges einfügt, antizipiert das nach dem Heben des Vorhanges zweimalige “Oh” Wozzecks auf demselben Ton.¹

Chor der schlafenden Soldaten, mit *halb geöffnetem Mund* zu singen

Akt II, T. 737

The musical score for Act II, T. 737, is presented in a single system. It features a five-part vocal choir (Männerchor fünfstimmig) and a solo bass (Solobass). The vocal parts are represented by a single staff with five voices, and the solo bass is on a separate staff. The music is in 4/4 time and is characterized by a slow, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A prominent, high G-sharp (gis) note is played by the solo bass, which anticipates the 'Oh' of Wozzeck. The score includes a 'Wozzeck' part with the word 'Oh' and a 'Solobass' part with a high G-sharp note.

¹“Haben Sie schon jemals viele Leute zugleich schnarchen gehört? Dieses vielstimmige Atmen, Röcheln und Stöhnen ist der eigenartigste Chor, den ich je gehört habe. Es ist wie eine Musik der Urlaute, die aus den Abgründen der Seelen aufsteigt.” Berg gegenüber seinem Schüler Gottfried Kassowitz, aus der Schilderung seiner Erfahrungen während des Kriegsdienstes; zitiert nach Willi Reich, *Leben und Werk*, S. 41.

Die aus diesem Schnarchchor erwachsende “Introduzione” ist als Retrospektive konzipiert. Vor den Augen des im Halbschlaf stöhnenden Wozzeck zieht ein Reigen peiniger Erinnerungen vorbei. Die Rahmenglieder der “aus den Abgründen der Seele aufsteigenden Urlaute” sind eine Tritonustransposition des Blechbläasersatzes, der im Gespräch zwischen Wozzeck und Andres beim Stöckeschneiden die unheimliche Stimmung auf dem freien Feld in drei Akkorden einfängt:

Das Thema der
“Rhapsodie über
drei Akkorde”
im Schnarchchor
der Soldaten

Akt I, T. 201, *Blechbläser*



Akt II, T. 737, *Männerchor*



Als Wozzeck seinem Freund seine Wahnvorstellung beschreibt (“Und dann spricht’s aus der Wand heraus. Hörst Du nix, Andres?”), erinnern Klarinetten und Fagotte an die Figuren, die in Akt I, T. 275-278 sein ähnlich verstörtes “Hörst Du, es wandert was mit uns da unten” begleiten. Deutlicher und umfangreicher ist die Wiederaufnahme in den Takten, die auf Wozzecks halbwake Erwähnung des Messers folgen: Hier zitiert das Solocello die Englischhornfigur, die in der zweiten Szene Wozzecks Vision vom abgeschlagenen Kopf untermalt, ein Horn setzt das instrumentale Zitat fort mit “[Hob ihn einmal] Einer auf, meint’ es wär’ ein Igel” und wird wenig später vor dem Hintergrund identisch übernommener Begleitstimmen ergänzt durch die Posaune mit der Kontur, die Wozzeck dort zu “Drei Tage und drei Nächte drauf, und er lag auf den Hobelspänen” gesungen hatte. Als Abschluss der bösen Erinnerungen erklingt im Chor der schnarchenden Soldaten erneut der Akkordwechsel I-II-I.

Nachdem die bedrohlichen Bilder eines unabwendbaren Mordes in Wozzecks Vorstellung zunehmend realer geworden sind, übertrumpft der Auftritt des betrunkenen und rauflustigen Tambourmajors in der Wachstube der Soldaten die schrecklichen Visionen, indem er den Betrogenen nicht nur verhöhnt, sondern auch noch brutal zusammenschlägt.

Die körperliche und seelische Misshandlung des hilflosen Opfers fasst Berg in die musikalische Struktur eines *Rondo martiale*. Mit der Rondoform, die die fortwährende Wiederkehr derselben Ausgangsstimmung abbildet, stellt die Musik das Geschehen und die Eindrücke dieser Szene als Grundbestandteile von Wozzecks Lebenssituation dar. In den Refrains ertönt aus allen Ecken des Orchesters die den Tambourmajor charakterisierende Imponierpose. Dazu symbolisiert ein von der Trompete eingeführtes Motiv, dessen Hälften auch in seinen Gesang eindringen, seine Prahlerlei:

Die Prahlerlei des Tambourmajors

Akt II, T. 761



Trompete
o. Dämpfer

T. 762 / 775



Tamb. Ich bin ein Mann!
s. auch Andres Wer ist es denn?

T. 776



Frag er den Wozzeck da!

Wie um seine vermeintlich außergewöhnliche Virilität zu bekräftigen, interpolieren drei Trompeten, unterstrichen von dreistimmigen Horntrillern sowie strukturierenden Schlägen auf Becken und große Trommel, eine *schmetternd* markierte Figur, deren zweite Sequenz in seine Imponierpose mündet. Die parallel geführten quintlosen Durseptakkorde unterstreichen seine 'Großartigkeit' sogar in ihrer Skala.²

Die Großartigkeit des Tambourmajors

Akt II, T. 766



3 Trompeten, schmetternd

In der ersten Episode des Rondos erklingt zur Regieanweisung *zieht eine Schnapsflasche aus der Tasche* eine geradezu perfide Kombination: Der Tambourmajor singt sein "Da Kerl, sauf" zu einer Transposition von Wozzecks Selbstbildmotiv "Wir arme Leut" und ergänzt dies zur Variation seiner Worte mit einer Permutation der halbtönig abgesenkten Form.³ Die

² Jeder Dreiklang aus großer Terz und kleiner Sept entstammt einer Ganztonskala, und auch die fallenden Fünffonzüge bewegen sich jeweils innerhalb einer Ganztonskala, so dass bis auf den halbtönig versetzten zweiten Klang des hinleitenden Aufstiegs auch die Grundfigur und jede ihrer Sequenzen ganztönig sind.

³ Vgl. Wozzeck, Akt I, T. 136: *dis-h-e-g* für "Wir arme Leut" mit Tambourmajor, Akt II, T. 778: *fis-d-g-b* für "Da Kerl, sauf" und T. 781: *cis-fis-a-f-[es]* für "der Kerl muss saufen!"

tieften Streicher quittieren die erste Aufforderung mit drei großintervallischen Aufwärtssprüngen, deren dritter mit Zweioktaven-Glissando in die Tiefe stürzt, dann (quasi überschlagend) zweioktavig in die Höhe schnell und damit überzeugend die Trunkenheit des Tambourmajors sinnfällig macht. Die zweite Aufforderung beantworten die Geigen mit der Umkehrung des gerade Gehörten. Dabei lässt Berg bis auf die Glissandogruppe alle Noten mit Abstrichen betonen und verstärkt so den Eindruck von Brutalität. Wozzecks bemüht unbeteiligtes Pfeifen am Ende der Episode (das Berg leise in vier Piccolo- und drei großen Flöten verdoppelt) zitiert aus dem Ländlerthema der vorausgehenden Szene.⁴

Nach einem weiteren Refrain mit den Motiven des Tambourmajors einschließlich eines umfangreichen Zitats aus der Verführungsszene⁵ beginnt die zweite Episode mit einer erneuten Verunglimpfung Wozzecks, indem der gewalttätige Rivale seinen niedergerungenen und gewürgten Gegner mit zwei miteinander verschränkten Transpositionen von dessen Selbstbildmotiv verhöhnt.⁶ Nachdem er auch dessen gepfiffenes Zitat aus dem Ländler höhnisch imitiert hat, brüstet er sich im letzten Refrain noch einmal. Während die Bläser mit Ganztonparallelen des quintlosen Durseptakkordes erneut *schmetternd* seine eingebildete Großartigkeit bekräftigen, tritt er polternd und türenschlagend ab. Die kaltherzigen Kommentare von Wozzecks Regimentskameraden und ihr prompter Rückfall in den Schlaf lassen den Geschundenen einsam zurück.

Ähnlich ‘geschunden’ wie er klingt hier auch das Akkordpaar, mit dem Berg jeden Akt abrundet: Einerseits ertönt die als Anker dienende Quint *g/d* ertönt nur kurz in Fagotten und Harfe, fehlt jedoch beim erst nachträglich einsetzenden, zunehmend langsamer und leiser werdenden Pendel der oberen vier Töne. Andererseits ergänzt Berg die somit nur sukzessiv verwirklichte Schlussharmonie mit den Tönen von Wozzecks resigniertem “Einer nach dem Andern!” diesmal zur Zwölftönigkeit, dem tonalen Emblem der Vollendung.⁷ Als letzter Ton erklingt in der Harfe ein abgrundtiefes *h* – der ominöse Vorbote des Symbols für den Mord an Marie.

⁴Vgl. Akt II, T. 784-785: Wozzeck/Flöten mit Akt II, T. 419-421: Holzbläser/Harfe.

⁵Vgl. Akt II, T. 792-795: Trompeten/Posaunen/1. Geigen/Bratschen mit Akt I, T. 696-698;

⁶Vgl. Akt II, T. 800, Tambourmajor: *g-es-as-h-g-c-es* (= *g-es-as-c-es* + *h-g-c-es*) zu “Jetzt soll der Kerl pfeifen” mit Akt I, T. 136, Wozzeck: *dis-h-e-g* zu “Wir arme Leut”.

⁷Bergs “Schlussakkord” = *g/d/a/dis/fis/h* (in pendelndem Wechsel mit [*g/d*]/*h/f/a/cis*), zum Zwölftonaggregat ergänzt durch Wozzecks gesungene Töne [*f*]-*e*-[*d*]-*c-b-as*.