

Akt III

Szene 1: Mariens Stube

In dieser Szene kleidet Berg eine von der Textvorlage her einlinige Handlung, die weder durch späteres Auftreten weiterer Personen noch durch einschneidende Themenwechsel in mehrere Teile zerfällt, in die musikalische Abfolge eines Themas mit sieben Variationen und krönender Fuge. Da hier nicht, wie in den Variationen der Passacaglia von Akt I, Szene 4, eine immer wiederkehrende, alle Lebensbereiche beeinflussende “fixe Idee” den Hintergrund bildet, die in Variationsform *ad absurdum* zu führen sich nahelegt, ist der Grund für die Wahl der Form auf einer höheren Interpretationsebene zu suchen. Auch die Voraussetzung der ersten Fuge der Oper (Akt II, Szene 2), in der die drei einander unvermittelt gegenüberstehenden Themen den drei jeweils nur mit ihren eigenen Problemen beschäftigten Personen entsprechen, ist auf den Inhalt dieser Szene nicht übertragbar.

Der symbolische Bedeutungsgehalt der Form erschließt sich durch drei Beobachtungen: Das Thema und seine Variationen bestehen aus zwei fast gleich langen Hälften; diese Hälften beziehen sich auf unterschiedliche Aspekte der inhaltlichen Thematik, und jeder Hälfte liegt ein Motiv zugrunde, das später als Basis eines Fugensubjektes dient. Die ersten vier Takte im siebentaktigen “Thema” unterliegen Mariens Bibellesung, also einer eher objektiven Wiedergabe eines vorhandenen Schrifttextes; die verbleibenden drei Takte zeigen ihre zwischen Hoffnungslosigkeit und Gnade erflehender Reue hin und her gerissenen subjektiven Reflexionen. Beide Seiten, die des göttlichen Wortes und die der menschlichen Stellungnahme, haben viele Facetten, lassen sich aus unterschiedlichsten Blickwinkeln immer neu beleuchten. Auch die Sünde des Ehebruches, von der Marie in der biblischen Geschichte liest, will paradigmatisch verstanden werden – ohne dass die bange Frage, ob auch den vielen ‘Variationen’ des biblischen Beispielfalles dieselbe Vergebung zuteil wird, beantwortet wäre. In der Fuge schließlich stehen sich das göttliche Wort und die menschliche Angst unvermittelt gegenüber. Zwar könnten zusätzliche Fugendurchführungen Auskunft geben über eine mögliche Versöhnung; doch da fällt bereits der Vorhang und versperrt Marie und dem Publikum den Zugang zur erhofften Antwort.

Das Grundtempo sowohl des “Themas” als auch der Fuge ist *Grave*. Berg legt beiden Abschnitten die Zahl 7 zugrunde. Die Zahl 7 bestimmt zudem eine Fülle von Details:

- Thema und Variationen bestehen aus je 7 metrischen Einheiten:
 - Thema sowie Variation I und V: $7 \times 4/4$,
 - Variation VI: $7 \times 2/4$,
 - Variation III und IV: $7 \times 3/8$,
 - Variation II und VII: $7 \times 1/4$.
- Die Musik der Doppelform, die nach zwei Pausentakten im dritten Szenentakt einsetzt, umfasst im Thema mit Variationen $7 \times 7 = 49$, in der Fuge $3 \times 7 = 21$, insgesamt also 70 Takte.¹
- Das von zwei kleinen Klarinetten eingeführte dritte Motiv im “Thema” und das Fugensubjekt (entwickelt als Kumulation des ersten Motivs) enthalten je sieben verschiedene Töne.²

Lässt sich in der Geschichte der biblischen Ehebrecherin und in Maries immer neuem Schwanken zwischen Hoffnung auf Vergebung und Furcht vor unvermeidbarer Strafe ein Zugang zur tieferen Bedeutung der von Berg gewählten Form finden, so ergibt sich zugleich auch ein Zugang zum Verständnis der primär formbestimmend eingesetzten Zahl 7. Schon der dramatische Text enthält verschiedene Bezüge zu dieser Zahl; sie ist ein Symbol, auf das sowohl Marie als auch Wozzeck in den von ihnen jeweils bevorzugten Bibelstellen wiederholt stoßen. In der Johannes-Offenbarung, deren Apokalypse Wozzecks Untergangsahnungen mit eindrucksvollen Bildern speist, spielt die Zahl 7 eine ebenso wichtige Rolle wie in jenem Abschnitt der Schrift, über den Marie hier Zugang zum göttlichen Wort sucht: in der Geschichte der Maria Magdalena, der Jesus “sieben Dämonen austreibt”. Marie, die der Tambourmajor ein “wildes Tier” nennt, steht mit ihrer leidenschaftlichen Natur unter dem Einfluss von ‘Dämonen’; selbst wenn Gott ihr vergibt, kommt doch das menschliche Urteil zu einem anderen Ergebnis. Erlösung kann Marie nur in dem von Wozzeck immer wieder als apokalyptischen Untergang vorausgesehenen Tod beider finden. In diesem Licht enthüllt sich auch der tiefere Sinn der von Berg in diese Szene eingeblendeten Märchenerzählung: Der Tod der Eltern des kleinen Knaben erscheint darin als unabwendbares Schicksal, gegen das aufzubegehren sinnlos ist.

¹Wie wichtig es Berg war, die acht Segmente mit ihren je 7 metrischen Einheiten auf 7×7 Takte zu reduzieren, zeigen seine beiden Manipulationen bei der Taktzählung: Variation II = 2 Takte ($3/4 + 4/4$), Variation VI = 5 Takte ($4/4 + 4/4 + 2/4 + 2/4 + 2/4 \approx 4/2 + 3/2$.)

²Motiv 3 = *e-fis-dis-[e]-g-f-c-[fis]-b*, Fugensubjekt = *g-d-f-es-[g-f]-e-fis-a*.

Inhaltlich und klanglich setzt Berg im “Thema” eine längere von einer kürzeren Hälfte ab: Die ersten vier Takte mit den Bibelversen liest Marie in Sprechgesang; die drei folgenden Takte fügen ihr (nun gesungenes) Gebet um Gnade hinzu. In Variation I und den ersten vier Vierteln von Variation II setzt sie die Bibellesung im Sprechgesang fort; die verbleibenden drei Viertel von Variation II enthalten ein wieder gesungenes Gebet. In Variation III und IV überträgt sie die Frage nach der Sünde auf ihr uneheliches Kind; in Variation V und den ersten vier Halben aus Variation VI liest sie ihrem Söhnchen (im Sprechgesang) den Beginn des Märchens vom verwaisten Kind vor, bevor sie in den verbleibenden drei Halben (wieder singend) ängstlich feststellt, dass der Vater ihres Kindes sich tagelang nicht hat blicken lassen. In Variation VII schließlich sucht sie in der biblischen Geschichte um Maria Magdalena nach einem Vorbild für eine Sühnehandlung. Im ersten Drittel der Fuge ertönt im Sprechgesang eine letzte Bibellesung, im zweiten folgen zwei flehentliche Anrufe des Heilands, und das verbleibende dritte Fugendrittel dient als instrumentales Nachspiel.

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

Die biblische
Ehebrecherin
(Motiv 1)

Grave

Flöte

Klarinette

Horn
m. Dpf.

Sologeige
m. Dpf.

Solobratsche
m. Dpf.

Solocello
m. Dpf.

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



Ausruf “Herrgott, Herrgott! Sieh mich nicht an!” im Orchester mit der in jeder Dimension unergründlichen Zwölftonreihe ein musikalisches Emblem des zeitlosen, unergründlichen Gottes gegenüberstellen.

Die symbolische Präsenz Gottes (Motiv 2)



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

Motiv 2 als Ausdruck der Vergebung



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

Motiv 2 als Übergang zur Sühnehandlung



Motiv 3 entfaltet sich in der zweiten Themenhälfte leicht verschoben über Motiv 2, als Ergänzung der Figur, mit der die drei Fagotte die ersten fünf Töne der Zwölftonreihe verdoppeln. Hier spricht Marie *a tempo ma appassionato* von ihrer Scham. Darüber spielen zwei Klarinetten eine

anfangs gedrängte, dann verlängerte Variante derselben Kontur. Sie ersetzt Maries Halbtonfall durch einen emphatischen Triller und ihren Schlusston durch eine Kette unregelmäßiger Tonwiederholungen, die Maries Verzweiflung übertragen, bevor sie chromatisch fallend verklingen.

Motiv 3 zu Maries Verzweiflung

Akt III, T. 7
a tempo, ma appassionato

zwei Es-Klarinetten

Gesang

Herr - gott! Sieh mich nicht an!

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

Motiv 3 zu Maries Selbstanklage

Akt III, T. 23

Gesang

... Stich ins Herz.

Trompete

Eine entferntere, zugleich dramatischere Variante des dritten Motivs erklingt in den Variationen IV und VII und mutiert dann zum zweiten Fugensubjekt. Berg lässt den crescendierend hinführenden Triller fallen, intensiviert aber die zweite Motivhälfte. In Variation IV antwortet eine mit Akzenten versehene *forte*-Version der beiden großen Flöten auf Maries als Kritik an ihrem Kind geäußerte indirekte Selbstanklage “Das brüst’ sich in der Sonne”. Sie bildet die dritte polyphone Stimme über einer Motiv-1-Variante, in der zwei Hörner mit Solobratsche und Solocello ein durch vier Oktaven flirrendes *g* in Celesta, Harfe und 2. Geigen mit den übrigen Tönen der (hier vier) ursprünglichen Einsätze ergänzen:

Motiv 3, dramatisch über Motiv 1 in zwei Varianten

Akt III, T. 25

2 Flöten

Marie

Celesta
Harfe
Geigen

f

Das brüst' sich in der Son - ne!

pp

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

Motiv 3, wieder in zwei Varianten

Akt III, T. 46

f

Wie_ steht es geschrieben von der Mag-da-le-na?

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

Motiv 3 zur Fußsalbung

Akt III, T. 53

M3

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

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

Subjekt 2 mit der Hoffnung auf Erbarmen

Akt III, T. 57

Marie

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

T. 59

Marie

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

Den Bauplan der Fuge, die das Thema mit seinen sieben Variationen ergänzt, konzipiert Berg – kaum überraschend – ebenfalls in sieben Segmenten:

- 1 fünfstimmige Engführung von Subjekt 1 T. 52-57₁
- 2 vierstimmige Engführung von Subjekt 2 T. 57₂-62₃
- 3 erste Gegenüberstellung von S2 / S1 T. 62₄-64₂
- 4 zweite Gegenüberstellung von S2 / S1 T. 64₃-66₁
- 5 dritte Gegenüberstellung mit Ausklang T. 65₄-68₄
- 6 Wiederaufnahme von Motiv 1 aus Thema T. 69-71₁
- 7 Schlussklang T. 71₂-72

In letzten Drittel der Fuge stehen sich zunächst die zwei Subjekte mit ihrer Erinnerung an die Sühnehandlung der Maria Magdalena und die Hoffnung Maries, ihr möge gleichermaßen vergeben werden, dreimal gegenüber.⁵ Die dritte Gegenüberstellung bildet den Höhepunkt und endet nach einer verklingenden Erweiterung mit einer 1/8-Generalpause. Darauf folgt eine Erinnerung an Maries Bibellesung mit dem im “Thema” eingeführten, mehrstimmig aufgefächerten Motiv 1 als Andeutung einer Rahmensymmetrie.

⁵T. 62-64: S2 dreioktavig: 2. Geigen/Bratschen, S1: Celli/Bässe, akkordisch imitiert von Klarinetten, Trompeten und Posaunen; T. 64-65: S2 Sextenparallele der Posaunen, dazu S1 rhythmisch diminuiert, vierstimmig akkordisch angeführt von Oboen und Klarinetten, in Umkehrung als Terzenparallele imitiert von den tiefen Bläsern und Streichern mit Harfe; T. 65-67: S2 vierstimmig in Piccoli, Flöten und Oboen, im *ff* und ohne enggeführte Imitation vierstimmig kontrapunktiert von allen tiefen Bläsern und Streichern mit S1.

Tatsächlich teilt Berg auch die aus sieben Segmenten gestaltete Fuge, wie alle übrigen siebenzahligen Elemente der Szene, in zwei ungleiche Hälften. Am Ende des dritten Segmentes fällt zur ersten Gegenüberstellung der beiden Fugensubjekte langsam der Vorhang. Die noch verbleibenden vier Segmente mit zwei Subjekt-Gegenüberstellungen, mehreren Ansätzen zum Ausklang und der angedeuteten rahmenden Wiederaufnahme des Themenbeginns bilden die **Verwandlungsmusik**.

Rahmenbildung mit Motiv 1

Akt III, T. 69

1. Trompete

Bratschen

4 Hörner + Celli

Bässe

Dieser Zweitakter, ein Zwitter aus Reprise und Coda, mündet in eine zart verklingende bitonale Gegenüberstellung. Sie ist, spiegelbildlich zum Beginn des Themas, aus einem arpeggiert fallenden Es-Dur-Dreiklang in den hohen Bläsern und der Harfe und einem arpeggiert aufsteigenden D-Dur-Dreiklang in den hohen Streichern und der Celesta gebildet. Mit der neuerlichen Gegenüberstellung dieser zwei Durdreiklänge schließt Berg nicht nur den Kreis zum Beginn der Szene, sondern greift zudem die in der Heurigenmusik des Wirtshausgartens erklangene Reibung von Es-Dur-Melodik und D-Dur-Begleitung als Zeichen von Maries innerem Zwiespalt beim Tanz mit Wozzecks Rivalen auf. Darüber hinaus bestätigt der bitonale Rahmen im weiteren Sinne die halbtönig versetzte Gleichzeitigkeit zweier Dreiklänge als Kennzeichen von Maries emotionaler Zwiespältigkeit, wie sie sich in den chromatischen Rückungen ihren beiden Wiegenlieder zeigt.

Angesichts dieser Verwandlungsmusik und ihrer möglichen psychologischen Bedeutung drängt sich eine entscheidende Frage auf: Wie ist es zu verstehen, dass Berg einerseits für die Sühne/Strafe-Thematik dieser Szene die musikalische Form eines Themas mit sieben Variationen und Doppelfuge erfindet, andererseits aber gerade diese Fuge, von der man

eine inhaltliche Botschaft erwartet, mit ihren wesentlichen Durchführungen – denjenigen, die eine Gegenüberstellung der zwei Subjekte bieten und damit eine dialektische Lösung der spirituellen Themen in Aussicht stellen könnten – aus der eigentlichen Szenenhandlung verbannt?

Berg scheint hier anzudeuten, dass er eine Verquickung des subjektiv empfundenen Reuegefühls mit den objektiv gegebenen Bibelworten auf der Ebene des realen Lebens nicht für möglich hält. Die Gegenüberstellung der beiden Subjekte stellt denn auch keine Versöhnung in Aussicht. Vielmehr treten sie einander in vielfachem Unisono, wie trotzig auf dem je eigenen Standpunkt beharrend, entgegen; die Anweisung für die Violinen, in der Berg durchgehendes Spiel auf der G-Saite verlangt, verstärkt diesen Eindruck zusätzlich. Die nur zwei Takte umfassende, mit einer Generalpause abrupt abbrechende vierte Durchführung lässt die Unvereinbarkeit des menschlichen Reuegefühls mit der Forderung der Bibel nach absoluter Treue – das zugrunde liegende Motiv erklang ja erstmals zu den Worten “Und ist kein Betrug in seinem Munde erfunden worden” – mit großer Kraft nach Art eines Urteilspruches ertönen. Im Gegensatz zur dritten Durchführung, in der sich das Subjekt, das Berg Maries Reue zuordnet, noch stärker in den Vordergrund drängt, weist Berg die Hauptstimme hier ausdrücklich den Instrumenten zu, die das Bibelwort vortragen.

Nachdem die Musik auf diese Weise keinen Zweifel am Wert nur momentan empfundener Reuegefühle lässt, vielmehr deren Scheitern an der Absolutheit des biblischen Anspruches sinnfällig macht, verwundert es nicht mehr, dass die fünfte Durchführung das zweite Subjekt in seiner vollständigen Gestalt gar nicht mehr erkennen lässt.

Mit der musikalischen Aussage dieser Verwandlungsmusik bereitet Berg in eindringlicher, erschütternder Weise den Boden für Maries Passivität in der Mordszene, ihr latentes Einverständnis mit einer Tat, die sie als gerechte Strafe für ihre Verfehlung glaubt hinnehmen zu müssen. Wenn Vergebung unmöglich ist, wird Wozzeck in den Augen seiner Geliebten tatsächlich zum Vollstrecker göttlicher Strafe.

So ist es nur konsequent, dass zwar Thematik und Harmonik dieser Verwandlungsmusik eindeutig als Nachklang der soeben durchlebten Szene komponiert sind, dass sich jedoch in die Abschlusstakte ein Moment der Vorahnung einschleicht. Das oktavierte *h* der Bässe, das die zwei letzten Takte durchklingt, leitet in die folgende Szene über, die Berg als Invention über eben diesen Ton – das musikalische Symbol für Maries Tod – gestaltet.

Szene 2: Waldweg am Teich (Es dunkelt)

Von der beklemmenden Empfindung der Unausweichlichkeit ist es nur ein kleiner Schritt zur Überzeugung der Ausweglosigkeit. Berg entwirft für dieses Gefühl eine Komponente, die sich von anderen Figuren und Motiven dadurch unterscheidet, dass sie weder durch ihren Rhythmus noch durch ihre Kontur definiert wird, sondern durch ihre in wenigen, wiederholt aufgesuchten Tönen kreisende Bewegung. Rückblickend erkennt man eine Variante bereits in der Harfenfigur, die zu Wozzecks dem Doktor gegenüber geäußelter Vision vom “Schein im Westen, wie von einer Esse: an was soll man sich da halten” erklingt.¹ Nun ertönen diese tonalen Symbole der Ausweglosigkeit zu Marie und Wozzecks gemeinsamem Gang am Teich, ihrem kurzen Wortwechsel über die von Wozzeck gewünschte Unterbrechung sowie seiner doppelsinnigen Äußerung “Bist weit gegangen, Marie”. Schließlich sprechen die ausweglos kreisenden Figuren zwischen Textzeilen, die noch einmal Wozzecks zärtlicher Liebe zu Marie Ausdruck verleihen, seine Überzeugung aus, dass ihr gemeinsam durchschrittener Lebensabschnitt sein Ende erreicht hat.² (Als er später unerwartet auf Maries Leiche trifft und in der Folge dem eigenen Tod entgegenggeht, setzt Berg das Symbol der Ausweglosigkeit erneut mehrfach ein.³)

Innerlich verwandt in der Akzeptanz des Schicksals ist eine weitere Komponente, die durch ihre in Schüben einem Ziel entgegengehende Struktur definiert ist. Als der Mond aufgeht, steigen einzelne Posaunen, in der Höhe ergänzt von Trompeten, in vier gestaffelten Einsätzen durch die Zwölftonreihe *g-cis-e-as-c-d-f-b-fis-a-h* aufwärts, die erst im Gesang der beiden mit je einer Sechstonhälfte (Marie: “Wie der Mond rot aufgeht”, Wozzeck: “Wie ein blutig Eisen”) vollendet wird. Die Gleichförmigkeit in Rhythmus, Artikulation und Dynamik versinnbildlicht die emotionslose Ernsthaftigkeit, der kontinuierlich kleiner werdende Abstand in der Aufeinanderfolge der Einsätze aber auch die zunehmende Dringlichkeit auf das unvermeidliche Ende zu. Dabei brechen die Bläser Einsätze zunächst

¹Vgl. Akt I, T. 543-545: Harfe, kreisend ||: *a-f-gis-f*:||, zu Wozzecks Beschreibung seiner Erfahrung der Ausweglosigkeit.

²Vgl. Akt III, T. 74: Es-Klarinette, T. 75-76: Hörner/1. Geigen, T. 76: Flöte/Bratschen, T. 77: Celli, T. 88: Klarinetten/Solobratsche, T. 91-92: Hörner, T. 92-93: Harfe (mit Imitation Marie “Der Nachttau fällt” und Wozzeck “Dich wird beim Mor[-gentau nicht frieren]”)

³Vgl. Akt III, T. 247-249: Bässe, T. 278-279 und 280-281: Klarinetten/Hörner, T. 281-282: Bassklarinette.

immer früher ab – nach elf, dann zehn, dann neun und schließlich nur acht Reihentönen, als wollte die Musik nahelegen, dass für diese Beziehung durchaus noch eine andere Zukunft möglich gewesen wäre. Erst Wozzecks Antwort auf Maries Bemerkung zum roten Mond fügt den zwölften Ton hinzu: das bereits alle vorausgehenden Takte durchklingende, den Mord an Marie symbolisierende *h*, das mit einer *pp* < *fff* > *pp*-Schwellung aus 33 unerbittlichen Paukenschlägen die Tat begleitet.

Das thematische Material, das zur Gestaltung dieser Szene dient, unterscheidet sich somit von allem vorher Gehörten. Es besteht aus zwei Figuren der Ausweglosigkeit sowie einem symbolischen Ton: dem seit der Uraufführung der Oper weithin bekannten sogenannten “Todes-*h*”. Ihrem Aufbau nach ist die Szene fünfteilig.

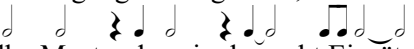
- Ein erstes Segment (T. 71-78), dem das *h* in den tiefen Orchesterstimmen als lang gehaltener, dynamisch expressiver Basston zugrunde liegt, beginnt schon zum langsamen Öffnen des Vorhanges und untermalt dann das einleitende Gespräch der beiden.
- Im zweiten Segment (T. 78-85), das inhaltlich von Wozzecks Wahrnehmungen der Naturstimmung auf dem freien Feld ausgeht und bis zu seinen bitter-ironischen Worten über Maries ‘Tugend’ reicht, versetzt Berg das *h* auch in mittlere und hohe Orchesterlagen sowie in großräumige Bewegungen. Wozzecks Gesang bei seiner Erwähnung der Dunkelheit endet in *h*; die 1. Geigen greifen den Ton im hohen Flageolett auf, das Horn umspielt ihn als latenten Orgelpunkt, und bald übernehmen immer mehr Instrumente den Ton oktavierend oder umgeben von Nebennoten.
- Im dritten Segment (T. 86-96) scheint das Gespräch von vorn zu beginnen: Wozzeck vergisst zunächst seine Ironie und Verbitterung und gesteht Marie seine Liebe. Während seiner zärtlichen Worte klingt das *h* im *ppp tremolo* aller Geigen, wandert jedoch, sobald Wozzeck seine intuitive Einsicht in die Unmöglichkeit dieser Liebe und seines Weiterlebens mit Marie ausgesprochen hat, durch verschiedene Oktaven und Instrumentalfarben. Als in der Harfe und den beiden Gesangsstimmen die Tonfolge *g-d-f* ertönt, die – als terzloser G-Dur-Septakkord gehört – den Ton *h* betont ausspart, entsteht noch einmal der Eindruck, der Mord hätte abgewendet werden können.
- Das vierte Segment dieser “Invention über einen Ton”, wie Berg die Form beschreibt, ähnelt im Aufbau dem zweiten (T. 97-103 ~

T. 78-85). Es dient gleichsam als dessen Erfüllung, indem die dramatische Handlung hier in die tatsächliche Ausführung der musikalisch lange vorausgeahnten Mordtat mündet. Zum siebenoktavig im *ppp* liegenden Unisono-*h* aller Streicher steigen die oben beschriebenen gestaffelten Einsätze der gedämpft spielenden Blechbläser auf, deren Zwölftonreihe, Bergs Symbol für die unabwendbare Vollendung, zunächst immer wieder und dabei sogar immer früher abbricht. Es ist dann nicht zufällig Wozzeck selbst, der mit dem Erreichen des zwölften Reihentones *h* der Wahrheit, vor der die Blechbläser noch zurückgeschreckt sind, ins Auge blickt. Damit aber gibt es auch für sein Handeln keinen Weg mehr zurück. Die Pauke übernimmt den Ton *h* und führt ihn in das erwähnte eindringliche Crescendo. Die übrigen Stimmen gruppieren sich um dieses tonale Zentrum, bis Marie schließlich ihren "Hilf!"-Ruf in einem zweioktavig abstürzenden *h* hinausschreit. Beim Erreichen des tiefen Todestones trifft sie der tödliche Messerstich.

- Im fünften Segment (T. 103-108), das Maries Todeskampf unterlegt ist, lässt Berg über dem Diminuendo der Paukenschläge alle in der Oper in Verbindung mit Marie eingeführten Motive nach Art eines im Todesmoment erlebten Lebensrückblickes noch einmal vorbeiziehen.⁴ Die 'falschen Bässe', die schon vor ihrem ersten Gespräch mit Wozzeck in Akt I die Quint *a/e* mit dem Tritonus *h/f* unterlaufen haben, runden die Szene in identischer Gegenüberstellung ab, enden jedoch diesmal nicht wie zuvor auf *f*, sondern auf *h*.

Zu seiner Wahl des Tones *h* als Symbol des Mordes an Marie erklärt Berg in seinem *Wozzeck*-Vortrag, das *h* der eingestrichenen Oktave sei der einzige Ton der gesamten Skala, der in fast allen Instrumenten des großen Orchesters vorhanden ist. Im übertragenen Sinn kann man deuten: Berg sucht zur musikalischen Versinnbildlichung der Mordtat den zentralen Punkt, in dem alles konvergiert. Damit verstärkt sich der Eindruck, dass der Librettist und Komponist den Mord als eine Tat deutet, die weder im Affekt begangen noch unter verzweifelter Abwehr der eigenen zerstörerischen Impulse erlitten wird, sondern sich folgerichtig aus Wozzecks gesamter Lebensentwicklung ergibt.

⁴Vgl. dazu Bergs eigene Aufzählung im *Wozzeck*-Vortrag (Schneider, *op. cit.*, S. 285).

Die Aussage der dreizehntaktigen **Verwandlungsmusik**, die auf die Mordszene folgt und die Berg, anders als alle vorausgegangenen musikalischen Übergänge, von der Musik der beiden angrenzenden Szenen phrasierend absetzt, ist höchst eindrucksvoll und intuitiv verständlich. Zweimal erklingt ein Crescendo auf einem Ton. Im ersten Fall steigern nacheinander einsetzende Bläser-/Streicherpaarungen das Todes-*h* ohne Oktavverdoppelung. Wachsende Intensität entsteht dabei nicht durch zunehmende Lautstärke, sondern durch die im *ppp* gestaffelt einsetzenden Stimmpaare, die den Klang von Solovioline und gedämpftem Horn ausgehend nacheinander mit helleren und dunkleren Klangfarben anreichern. Dieses 'Klangfarbenmotiv auf einem Ton' ist in sich rhythmisch strukturiert. Hört man die Einsätze der acht Bläser allein, so ergibt sich das Muster, das als Symbol der Verdrängung der folgenden, in der Schenke spielenden Szene zugrunde liegt: . Um ein Viertel versetzt ertönt dasselbe Muster dazu in den acht Einsätzen der Streicher.⁵ Die plötzliche, eruptionsartige Steigerung, die alle bereits vereinigten Stimmen dann im Verlauf eines einzigen, mit Fermate verlängerten Taktes die dynamische Spanne von *ppp* zu *fff* durchmessen lässt, mündet in den Sechsklang, der in der übernächsten Szene – der vorletzten der Oper – die 'kosmische Katastrophe' versinnbildlicht. Zwingender hätte Berg nicht zum Ausdruck bringen können, wie aussichtslos Wozzecks Lebensperspektiven jetzt sind: Das Bewusstsein, die Geliebte mit eigener Hand getötet und dadurch in doppelter Weise verloren zu haben, scheint ihn zu erdrücken. Zwar bäumt sich im Augenblick größter Bedrängnis ein letzter Lebenswille auf, doch obwohl auf der Ebene der dramatischen Handlung noch eine ganze Szene folgt, die Wozzecks letztem Versuch einer Anpassung an das anscheinend unbeschwerte Lebensgefühl seiner Mitmenschen gewidmet ist, steht musikalisch schon hier fest: Den Absturz, das Kollabieren seiner ohnehin so prekären Lage, kann nichts mehr verhindern.

Ein zweites Mal, diesmal direkter und bestimmter, tritt der Wunsch, alles Erlebte zu verdrängen, in den Vordergrund. Die Trommel wiederholt den Rhythmus in doppeltem Tempo, doch verhallt sie ungehört. Nach einer Generalpause, die die innere Leere andeutet, die Wozzeck angesichts der Sinnlosigkeit eines Weiterlebens erfüllt, ertönt anstelle einer Antwort erneut das Todes-*h*. Dessen diesmal von allen Instrumenten synchron und kontinuierlich erzeugtes Crescendo verleiht der Folgerichtigkeit der zu erwartenden Lösung ergreifenden Ausdruck.

⁵Dies erschließt sich allerdings beim Lesen der Partitur leichter als beim Hören.

Szene 3: Eine Schenke (Nacht, schwaches Licht)

Nach den Inventionen über ein Thema in der Bibelszene und über einen Ton in der Mordszene konzipiert Berg die dritte Szene des dritten Aktes als Invention über den Rhythmus, den in der vorausgehenden Verwandlungsmusik die gestaffelten Bläser- und Streichereinsätze ganz verhalten eingeführt und die große Trommel anschließend isoliert in den Vordergrund gerückt hatte. In der “Schnellpolka”, mit der die Szene in der Schenke beginnt, ertönt der aufdringlich im *ff* des verstimmten Piano einsetzende Rhythmus der Verdrängung über einer verfremdeten Begleitung, die anfangs auf dem Pendel mit dem übermäßigen Dreiklang *c-e/gis* verharret, obwohl die melodische Schicht von einem angedeuteten C-Dur zu D-Dur fortschreitet und in Des-Dur endet. Auch in den folgenden Phrasen steht der Bass den Varianten der thematischen Komponente ähnlich fremd und unangepasst gegenüber.

Der Rhythmus der Verdrängung in der “Schnellpolka” des Piano

Akt III, T. 122, *Piano*



Zeichen der Verdrängung in Wozzecks abfälligen Äußerungen

Akt III, T. 130, *Wozzeck*



Der Rhythmus bildet in vielfältigen Manifestationen den Hintergrund für Wozzecks hektische Versuche, die Erinnerung an den begangenen Mord zu verdrängen. Dazu erklingt er in immer wieder veränderter melodischer Gestalt, mal augmentiert, mal diminuiert, mal synkopisch verschoben, auf allen Klangebenen sowie in verschiedensten homophonen, polyphonen und komplementären Texturen.

Der Rhythmus agiert somit symbolisch auf zweierlei Weise: Auf der oberflächlichen Ebene des Bühnengeschehens steht er für eine letzte machtvolle, sich jedoch in ihrer Hektik bereits überstürzende Äußerung des Selbsterhaltungstriebes, der Wozzecks zunehmender Hoffnungslosigkeit und Todesbereitschaft noch einmal entgegenwirkt; in seiner spezifischen Struktur, die sich zwar in die viertaktigen Phrasen einer typischen Polka einfügt, den Grundrhythmus des Tanzes jedoch stark verfremdet, verkörpert der fatale Rhythmus zugleich Wozzecks bereits gebrochenes Lebensgefühl. Nicht umsonst erklang er in der Oper ja erstmals im tonalen Gewand des unwidersprochenen Todestones *h*.

Die formale Anlage der Musik dieser Szene unterstreicht den in der dramatischen Handlung vorgegebenen ständigen Wechsel der Gesprächsperspektiven und -themen. Sie gliedert sich bis zum Fallen des Vorhanges in sieben (4 + 3) deutlich voneinander unterschiedene Segmente. Das erste (T. 122-145) führt den Rhythmus zu Wozzecks abfälligen Kommentaren über die ihm unzumutbar fremde, robuste Lebensfreude der Tanzenden ein. Hier erklingen fünf aufeinander folgende Einsätze, darunter drei in den metrischen Varianten Augmentation, Diminution und Achtelverschiebung. Das zweite Segment, das Wozzecks Reiterlied unterliegt (T. 145-154), präsentiert drei Gegenüberstellungen je unterschiedlicher Varianten: Zur ersten Strophenhälfte zitieren Hörner und Streicher die Phrase in Augmentation, untermalt von der kleinen Trommel mit einer Kette aus drei Diminutionen mit verkürztem Schlussston. Dann antizipiert das Pianino mit seinem ominös wiederholtem vieroktavigen *fis* die vierstimmig homophone Augmentation der Hörner und Geigen. Zuletzt tritt zur Todes-Assoziation, die Wozzecks Lied mit seinem durch das Verschweigen des Reimwortes erschreckenden Schluss evoziert, die Pauke mit dem Pendel der 'falschen Bässe' *h-f* in rhythmischer Diminution, der die Hörner wie schon in früheren Szenen die leeren Quinten *a/e* gegenüberstellen, bevor sie gegen Schluss dreistimmig chromatisch aufsteigen.

Im dritten Segment (T. 154-168) verarbeitet Berg den Rhythmus zu Wozzecks ungeschickten Annäherungsversuchen an Margret in sieben (3+1+3) triolisch rhythmisierten Einsätzen mit Varianten unterschiedlicher Größe und metrischer Position, überraschend abgedämpft in einer vielstimmig homophon getrillerten *pp*-Phrase. Im vierten Segment (T. 169-179) tritt Wozzecks Verzweiflung wieder in den Vordergrund; jetzt bittet er Margret um ein Lied. Während sie ihre Strophen im Wechsel des augmentierten mit dem originalen Rhythmus singt, beharrt das Pianino auf Figuren, deren kreisende Tonwiederholungen an die in der Mordszene so prominente Komponente der Ausweglosigkeit erinnern.

Nachdem sich das verstimmte Pianino mit Rallentando und Zäsur vorläufig verabschiedet hat, setzt die Musik mit einem überraschend konsonanten es-Moll-Dreiklang neu an. Wozzecks auffahrende Reaktion auf die mit Margrets Lied verbundenen Assoziationen löst im fünften Segment (T. 180-186) eine siebenteilige Engführung aus, die den Rhythmus der Verdrängung in vier verschiedenen Größen und zweierlei tonalen Bezügen zu anderen thematischen Komponenten der Oper durchführt: Der doppelt augmentierte Einsatz in Posaune, Tuba und Harfe erinnert mit seiner monoton wiederholten Oktave an Wozzecks serviles "Jawohl, Herr Hauptmann"; Ähnliches gilt für die gleichzeitig einsetzende Engführung des anderthalbfach vergrößerten Musters in den Hörnern, gefolgt von den Geigen, den Trompeten und zuletzt wieder den Hörnern. Dagegen zitieren die hohen Holzbläser mit Xylophon und nach ihnen die tiefen Holzbläser mit Pauken die Imponierpose des Tambourmajors zu Wozzecks "Ich möcht heut raufen, raufen" und Margrets "Aber was hast Du an der Hand?"¹

Nach kurzer Fermate reiht Berg im *poco Allegro* überschriebenen sechsten Segment (T. 186-200) drei zweiteilige, jeweils vom Gesang angestoßene und in tiefen Instrumenten imitierte Engführungen aneinander, gekrönt mit einer dreiteiligen Engführung.² Das siebte Segment schließlich (T. 201-211) stellt die Entdeckung des Blutes an Wozzecks Hand sowie seine Reaktion, die von Verteidigung über Abwehr bis zu Aggression und Drohungen reicht, in einer gigantischen Engführung dar, an der sich alle tiefen Stimmen des Orchesters, alle Chorstimmen und die beiden Gesangssolisten beteiligen. Dieser zwölfstimmige Höhepunkt der rhythmischen Kumulation endet mit der Bühnenhandlung.³

¹Berg beschleunigt den Grundwert des Rhythmus von T. 180-186 = 4/4 über T. 180-182/181-183/182-184/183-184 = 3/8 und T. 183-184 = 1/4 zu T. 185-186 = triolische Viertelnote.

²Für die Dreifachengführung vgl. T. 197-200; Wozzeck, augmentiert gefolgt nach drei Achteln von Margret und nach einem weiteren Achtel in den tiefen Instrumenten.

³[1] T. 200₂, Wozzeck, Rhythmus original, metrisch verschoben;

[2] T. 201₁, tiefe Holzbläser und Streicher, Rhythmus augmentiert;

[3] T. 202₁, Pianino (mit Tenören variiert), Rhythmus augmentiert;

[4] T. 203₁, Margret, Rhythmus doppelt augmentiert;

[5] T. 203₂, Wozzeck, Rhythmus original;

[6] T. 204₂, tiefe Holzbläser, Streicher und Harfe, Rhythmus augmentiert;

[7] T. 206₁, Pianino mit Sopranen, Rhythmus anderthalbfach augmentiert;

[8] T. 206₁₊, Wozzeck, Rhythmus original;

[9] T. 208₁, tiefe Holzbläser und Streicher, Rhythmus augmentiert;

[10] T. 208₁₊, Pianinobass mit Bässen, Tenören;

[11] T. 208₁₊, Wozzeck, Rhythmus augmentiert und metrisch verschoben;

[12] T. 210₁₊, Pianino mit Margret und Alten, Rhythmus metrisch verschoben.

Der Vorhang fällt, diesmal rasch, zu Wozzecks verzweifelterm Ausruf “oder es geht wer zum Teufel!”, kontrapunktiert von Margrets Bestätigung des allgemeinen Eindrucks, er stinke “Freilich, nach Menschenblut!” In der **Verwandlungsmusik** – die, wie angesichts Bergs konsequentem Spiel mit Zahlen zu erwarten, sieben Takte umfasst – setzt sich die Kumulation des symbolischen Rhythmus fort. Nach letzten Anschuldigungen des jetzt hinter der Bühne unsichtbaren Chores, die veranschaulichen, wie sich eine Anklage bei Abwesenheit von Beklagtem und Kläger verselbständigen kann, stürmt ein noch dichteres Gewebe aus stark akzentuierten instrumentalen Einsätzen des rhythmischen Motivs auf einen Höhepunkt im *fff* zu.

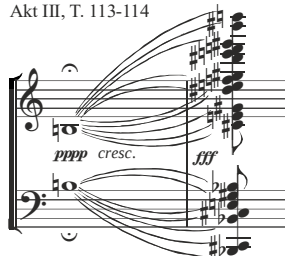
Die Nachdrücklichkeit der beschleunigten Dreitongruppe , die den Rhythmus der Verdrängung abrundet, überträgt sich schließlich auch auf die kleine Trommel und die Streicher. Daraus entwickelt sich zuletzt, vertikal gekleidet in den Akkord *h/c/f/a/d/e* und *col legno* geschlagen im kumulativen *fff*, ein dreimal ansetzendes, sechsstimmig homorhythmisches Pochen im Rhythmus , das abrupt abbricht. Zur Wiederholung des rhythmischen Pochens, die als *pp quasi Echo* in den Trompeten und Posaunen mit Untermalung des kleinen Tamtams erklingt, hebt sich der Vorhang zur folgenden Szene.

Szene 4: Waldweg am Teich (Mondnacht wie vorher)

In der vierten Szene des letzten Aktes kehrt Wozzeck an den Ort seiner Mordtat zurück. Diesen Anschluss – über die Unterbrechung der Verdrängungsszene in der Schenke hinweg – markiert Berg eindringlich durch die Wiederaufnahme des Akkordes, mit dem die tragische Szene geendet hatte. Dort war aus dem Unisono-*h* des Todestones explosionsartig ein vieloktaviger Sechsklang entsprungen.

Vom Todes-*h* zum Sechsklang

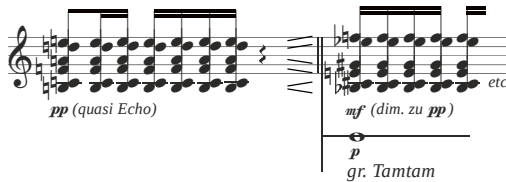
Akt III, T. 113-114



Nachdem die gedämpften Trompeten und Posaunen beim Heben des Vorhanges das am Ende der Schenkenszene gebildete sechsstimmige Pochen im neuen Rhythmus noch ein letztes Mal zur kurzen Generalpause geführt haben, setzen alle übrigen Bläser über einem Tamtamschlag zur nun durchgehenden, ritardierenden Tonwiederholung ein. Mittels chromatischer Rückung – fallend für drei der sechs Töne, steigend für die übrigen drei – mutiert der Akkord zurück zu jenem Klang, der bereits im Anschluss an die Mordszene erklungen war:

Vom gescheiterten Verdrängungsversuch zurück zum Sechsklang

Akt III, T. 219-220



Dieser Sechsklang verknüpft somit das Ende der ersten Szene auf dem Waldweg mit dem Anfang der zweiten Szene am selben Ort. Schon Marie hatte in den letzten Minuten ihres Lebens den Mond rot aufgehen sehen; in Wozzecks Augen verwandelt er nun das Wasser des Teiches zu Blut. Als akkordisches Symbol schlägt der Klang eine Brücke zurück zu den mit der “Rhapsodie über drei Akkorde” in der Szene auf dem freien Feld thematisierten Empfindungen.¹ Hier wie dort geht es um Wozzecks verzweifelte Versuche, die Gesetzmäßigkeiten in All und Natur zu verstehen und die Rufe, die ihn von dort erreichen, zu deuten. Zugleich weist die Unveränderlichkeit des Klanges auf die Endgültigkeit hin, die Wozzeck an diesem Punkt der dramatischen Handlung empfindet.

Auf emotionaler Ebene führt die “Invention über einen Sechsklang”, wie Berg die vorletzte Szene seiner Oper beschreibt, somit in eben dem Augenblick, da Wozzeck an den Ort seiner Tat zurückkehrt und das Publikum eine dramatische Zuspitzung der Ereignisse erwartet, ein Moment der Statik ein. Zusammen mit der stark zurückgenommenen Intensität – einmal sollen die Streicher sogar *unhörbar einsetzen* – bestimmt der spannungslose Akkord neben Melodik und Harmonik auch die Dynamik der Szene, in der jeder Wechsel der Gefühle unterdrückt ist.

¹ Der Sechsklang dieser Szene teilt je vier seiner Töne mit dem ersten und dritten der drei fünfstimmigen Akkorde in Akt I, Szene 2; vgl. hier *b/cis/e/gis/es/f* mit dort *e/des/es/as[c]* und *[a]e/b/dis/f*.

Die derart ganzheitlich gestaltete Szene umfasst jedoch inhaltlich zwei Hälften, die Berg auch musikalisch unterscheidet: eine für Wozzecks letzte Minuten, die andere für das Gespräch der zufälligen Zeugen. In der ersten Hälfte dient der Sechsklang mal als Hintergrund für Wozzecks ebenso frenetische wie unüberlegte Versuche, die Indizien des Mordes zu beseitigen, mal als selbständiges Stimmungsbild. Sehr eindrucksvoll ist der sechstaktige, *pppp* markierte Liegeklang der hohen Streicher, unter dem drei Harfenglissandi im *fff* aufschießend wilde Naturlaute erzeugen. Dazu gelbt Wozzecks Schrei “Mörder, Mörder!”, dessen Rhythmus  von zwei Trompeten unterstrichen und nacheinander von Hörnern, Posaunen und zuletzt allen hohen Streichern imitiert wird, so dass Wozzecks panische Zuschreibung der Anklage – “Ha! Da ruft’s.” / “Nein, ich selbst.” – als Reaktion auf Rufe aus dem Orchester gehört werden kann. Wie um die Unheimlichkeit der Stimmung sinnlich erfahrbar zu machen, komponiert Berg für die Folgetakte dieses Schreis aus der Natur eine beschleunigende zwölfteilige Wiederholung des Sechsklanges, in der die Position der Töne stets gleich bleibt, jedoch die Instrumentalbesetzung jeweils wechselt. Das Ergebnis ist für Hörer so unfassbar wie die Natur für Wozzeck.

Auch Wozzecks Rückblicke auf frühere Momente seiner Beziehung zu Marie huschen vorbei. Dazu gehört das dreiktaktige ‘Humb-da-da’-Muster der Harfe, in das die Geigen mit dem Walzerthema einsetzen, zu dem Marie und der Tambourmajor im Wirtshausgarten getanzt haben. Doch Wozzecks Gedanken sind weniger beim Tanz als beim Rivalen selbst, wie sich zeigt, als die Geigen direkt in dessen Imponierpose übergehen.²

Die Spannungslosigkeit des Sechsklanges spiegelt sich auch in der Struktur: Die ersten drei Segmente der Szenenhälfte führen inhaltlich von Wozzecks realistischer Angst, sich durch das Messer zu verraten, das er nach dem Mord fallen gelassen hat, über erste Halluzinationen bis zum weitgehenden Realitätsverlust im ‘Gespräch’ mit der Leiche, um dann nach neuerlichen Halluzinationen beim Auffinden des Messers auf die sachliche Ebene zurückzukehren. Danach folgt mit analog zum Szenen-anfang einsetzenden und wie dort verlangsamenden und verklingenden Repetitionen des Sechsklanges ein Neubeginn. Mit dieser identischen Wiederaufnahme (T. 257-259 ≈ T. 220-222) unterstreicht die Musik, was auch die dramatische Handlung allzu bald aufdeckt: Der scheinbare Neubeginn, ausgelöst durch die sicher gestellte Mordwaffe, bedeutet keine

²Vgl. Akt III, T. 241-243: Harfe/Geigen mit Akt II, T. 482-482: Gitarre/Fiedeln; Imponierpose vgl. T. 243 zu “Hast Dir das rote Halsband verdient”.

wirkliche Chance, den Lauf der Entwicklung zu ändern. Vielmehr wird Wozzeck das Messer erneut fortwerfen, er wird sich erneut ängstigen, es könne gefunden werden und ihn verraten; er wird es danach ein weiteres Mal suchen und dabei in einen Zustand geraten, dem sein ohnehin bereits schwacher Selbsterhaltungstrieb nichts mehr entgegenzusetzen hat.

Die entsprechenden Segmente der musikalischen Form sind denn auch als Varianten des ersten komponiert. Ihnen folgt, Wozzecks Totenkampf begleitend und diesen in musikalischer Symbolik als Rückkehr in den eigenen Ursprung deutend, eine krebsförmige Wiederaufnahme des Anfanges.

Auf diese recht ungewöhnliche Art befreit Bergs Musik Wozzecks Ertrinken von jeglicher Dramatik – sei es die eines bewussten, verzweifelten Selbsttötungsaktes oder die eines hilflos erlittenen Unfalles. Wie sich im Bild des unveränderlichen Sechsklanges die Spannungen in Natur und Kosmos aufzuheben scheinen, die Gestirne in irdische Wasserflächen tauchen und diese färben, wie im Kollabieren der Gegensätze Möglichkeiten und Notwendigkeiten des Lebens gleichermaßen erlöschen, so findet auch Wozzeck in der von allen Zukunftssorgen befreiten, ganz der Gegenwart hingegebenen unbewusst-absichtlichen Selbstaufgabe die einzige ihm mögliche Erlösung.

Die 36-taktige zweite Szenenhälfte, die dem gesprochenen Dialog von Hauptmann und Doktor nach Art eines Melodrams unterlegt ist, beginnt mit einem musikalischen Bild dieser Selbstaufgabe. Im Verlauf der ersten achtzehn Takte steigt der Sechsklang von Wozzecks Tod in gleichmäßiger, dabei schrittweise abnehmender Bewegung chromatisch aufwärts. Hinzu kommen subtile Veränderungen der Klangerzeugung. Der Aufstieg wird fünfmal, stets kurz polymetrisch überlappend, von einer neuen Klanggruppe in jeweils etwas langsameren Notenwerten stafettenartig übernommen, wodurch sich sowohl die Anzahl der Schritte und als auch der Tonumfang jeder Aufstiegsbewegung verringert.

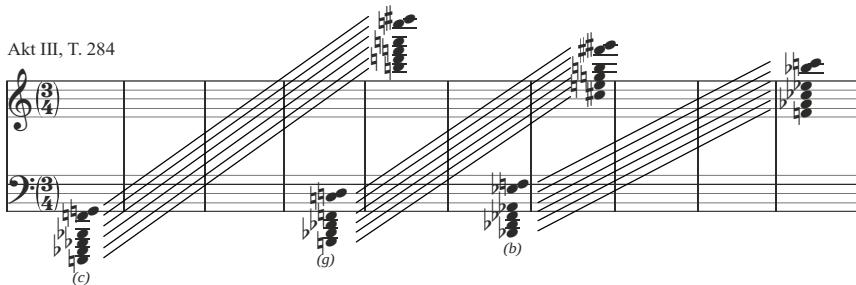
Die Imitationen in stetig verlangsamter Bewegung beginnen im Wechsel von Streichern und Bläsern, wobei Berg die Streichereinsätze durch Differenzierungen der Spieltechnik und die Bläserereinsätze durch Unterschiede in der Kombination der Instrumente graduell abschattiert:

- | | |
|---------------------------------------|---|
| T. 284 ₂ -288 ₁ | Streicher am Steg, ohne Dämpfer, 60 Schritte in Sechzehntelquintolen über fünf Oktaven. |
| T. 287 ₂ -290 ₃ | Holzbläser, 43 Schritte in Sechzehnteln über 3½ Oktaven. |

- T. 289₃-293₁ Streicher *col legno gestrichen* mit Dämpfer, 32 Schritte in Achteltriolen über 2½ Oktaven.
 T. 292₁-295₁ Fagotte und Hörner, 19 Schritte in Achteln über 1½ Oktaven
 T. 293₃-296₂ Streicher am Steg, mit Dämpfer, 12 Schritte in Vierteltriolen über eine Oktave.

Die folgende schematische Darstellung der ersten drei chromatischen Akkordverschiebungen mag dies veranschaulichen:

Der Sechsklang im chromatischen Aufstieg



Das Segment endet mit acht Takten in Viertelnotenschritten, in denen die Instrumentengruppen sich mit immer kürzer werdenden chromatischen Aufstiegen des Akkordes abwechseln: Trompeten und Posaunen steigen fünf Schritte, Streicher (nun am Griffbrett, mit Dämpfer) vier Schritte, Holzbläser und Hörner drei Schritte, und sechs Solostreicher noch einmal zwei Schritte, jeweils einen Halbton höher einsetzend.

Am Ziel erreichen die sechs Solostreicher wieder die Grundstellung des Sechsklanges, der die letzten Minuten von Wozzecks Leben begleitet hat. Dieser durchzieht sodann als Liegeklang die verbleibenden achtzehn Takte. Darüber wiederholen eine Flöte, zwei Klarinetten und ein Horn ein vierstimmig polymetrisches Muster, das Berg tonal aus einer Umkehrung der Quinttransposition des Sechsklanges bildet. Celesta und Harfe spielen alternative Schichtungen derselben Töne als fallende Intervallparallele, und das ritardierende *b-des*-Pendel bekräftigt zuletzt noch einmal den fortklin- genden Zielklang der Solostreicher. Darüber fällt der Vorhang.

In der letzten **Verwandlungsmusik** der Oper, die mit ihrer 52-taktigen Bogenform umfangreicher ist als alle vorausgehenden Orchesterpassagen, transformiert Berg den bisher herrschenden Sechsklang durch neuerliche chromatische Rückungen. Wie am Beginn der Szene fallen dabei drei der

Töne, während die übrigen steigen. Diesmal entsteht so ein d-Moll-Dreiklang mit hinzugefügter None. Die Molltonart bestimmt die mit *Adagio* bzw. *Tempo I* markierten Rahmensegmente des Abschnittes; Berg notiert die Takte 320-345 und 365-371 sogar mit tonartdefinierendem $\flat$ -Vorzeichen.

<i>f</i>	↘	<i>e</i>
<i>es</i>	↘	<i>d</i>
<i>as</i>	↗	<i>a</i>
<i>fes</i>	↗	<i>f</i>
<i>des</i>	↗	<i>d</i>
<i>b</i>	↘	<i>a</i>

Thematisch greift die Musik dieser d-Moll-nahen Überleitung, einem musikalischen Resümee vergleichbar, einzelne Motive aus den verschiedensten Szenen des Werkes rekapitulierend auf, wobei die Auswahl der musikalischen Symbole und des durch sie Charakterisierten Richtung und Absicht dieser Schlussdeutung bereits vorausahnen lässt. Allerdings beginnt und endet der als in sich geschlossene Form konzipierte Abschnitt mit einem Motiv, das an keiner anderen Stelle der Oper ertönt und so darauf hindeutet, dass Berg mit dieser Verwandlungsmusik eine Aussage intendiert, die über alles in der szenischen Handlung Erlebte und in den musikalischen Reflexionen der ersten elf instrumentalen Passagen symbolisch Evozierte hinausgeht.

Berg stellt den Hörern musikalisch dar, wie zwingend Wozzecks ganzes Leben und Erleben auf die Selbstaufgabe hin verlief und wie konsequent sich auch noch die unbewusste Begründung dieses Lebensendes aus seinen Erfahrungen ergibt. So geht das neue Motiv, das die ersten Takte des *Adagio* bestimmt, in der Genese seiner Elemente auf zwei Eindrücke zurück, die Wozzecks Weltverständnis in besonderer Weise geprägt haben. Aufspringende Quartan sind im Zusammenhang mit Andres, aber auch mit Marie, dem Tambourmajor und dem Alltagsgefühl in der Garnison assoziiert mit Unbefangenheit und Lebensbejahung. Berg verstärkt diesen Aspekt hier, indem er zwei der reinen Intervalle paart und zur Ganzheit der Oktave, zur 'heilen Welt', reiht. Wozzeck jedoch ist jeder Versuch, die zuversichtliche Grundeinstellung seiner Mitmenschen zu spiegeln, missraten, und so mutieren die gepaarten Quartan ihm unversehens zu Tritoni, zur Verzerrung des schlichten, volkstümlichen Intervalls. Erst ein Ganztonaufstieg führt zur Ausgangsquart zurück.

Das *Adagio*-Motiv

Akt III, T. 319



tiefen Bläsern und Streichern mit Pauken und Harfe zum *fff* intensiviert, fast das ganze Segment. Der abschließende Ganztonaufstieg mit fallender Quart folgt, sehr leise abgesetzt, in den höheren Streichern. Harmonisch folgerichtig führt die erste quasi-konventionelle Kadenz in T. 331-335, in den Celli und Kontrabässen gestützt durch die Stufenfolge V- $\flat$ VI-II-V-I, mit *diminuendo ppp* zum Ganztonakkord über *f*.

Melodisch verwandt mit der Wendung zu Tritoni und Ganztonfolgen ist auch der Beginn des Liedes von der ‐lustigen Jägerei‐, das hier wie nach der Szene mit Andres von einem Horn wie *aus der Ferne, aber deutlich* ertönt und auf Wozzecks Verfremdungserlebnisse anspielt.

Das Jägerlied als Binnenzitat

Akt I, T. 320



Akt III, T. 339



Im kontrastierenden Zentrum, das vom *Adagio* und seiner Kurzreprise umrahmt wird, durchmisst die Musik einen Reigen fragmentarisch zitierter Komponenten in wechselnden Tempi. Sie repräsentieren entscheidende Momente aus Wozzecks Leben, die im Augenblick des Todes in seinem Geist aufblitzen. Die ersten drei ‐Erinnerungsmotive‐ entfalten sich über einem sechstaktigen Orgelpunkt-*cis* im Tremolo der Celli und Bässe mit Paukenwirbel. Sie evozieren das Bild des von seinem Hauptmann und dem Regimentsarzt gedemütigten kleinen Soldaten im ersten Akt der Oper.

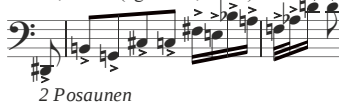
Wozzeck, ausgenützt und verstört

Akt III, T. 345 (vgl. Akt I, T. 562)

(vgl. Akt I, T. 4-6)



Akt III, T. 349 (vgl. Akt I, T. 486)



Die nächsten sechs Takte zitieren Erinnerungen an den attraktiven Tambourmajor, den Marie ihrem verstörten Geliebten vorzuziehen schien. Dies führt zum Höhepunkt und Abschluss der Musik, in der Berg die

letzten Gedanken des Ertrinkenden musikalisch zusammenfasst: Über der monotonen, ins *ff* gesteigerten Tonwiederholung von Wozzecks devotem “Jawohl, Herr Hauptmann” ertönt machtvoll seine Verteidigung des kleinen Mannes: “Wir arme Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld!”

Zugleich devot und machtlos

Akt III, T. 361

Posaunen/Harfe
+ in Engführung
hohe Holzbläser
tiefe Holzbläser
+ Streicher, Tuba,
große Trommel

coll'8va

Im Hintergrund dieser Erinnerungen erhebt sich langsam ein Akkord, in dem Berg die Lehre seines Mentors und Freundes Schönberg mit seiner eigenen Vorliebe für Symmetrien verbindet. Beginnend mit dem “Jawohl”-Motiv türmt sich die Tonschichtung ab T. 361 allmählich auf und erreicht auf dem letzten Achtel von T. 363 im vielfachen *forte* die volle Zwölftönigkeit. Berg bildet diesen Akkord vertikalsymmetrisch aus drei jeweils durch große Terzen verbundenen verminderten Septakkorden. Angesichts der symbolischen Bedeutung der Zahl 12 als Vollendung hört das Publikum diesen Klang als den Eintritt von Wozzecks Tod.

Der Tod als Moment der Vollendung

Akt III, T. 361 (364)

coll'8va

Den Übergang zu *Tempo I* sowie den Schluss dieser Kurzreprise des *Adagios* bilden Kadenzen, deren V-I-Schritt erneut zu der Harmonie führt, die diese Verwandlungsmusik bestimmt hat: dem Vierklang *f/a/d/e* über dem Quartauftakt *a-d* im Bass. Ganz zuletzt münden in die Höhe schießende Arpeggien der Klarinetten, der Celesta und der Harfe in den Beginn der letzten Opernszene.

Man kann diesen umfangreichen und überraschend tonalen instrumentalen Puffer vor der abschließenden Szene als Bergs Hinweis darauf lesen, dass danach eine ganz neue, jedoch unweigerlich ähnlich belastete Entwicklung beginnt. Das Ende der Oper schlägt dann einen Bogen zurück zum Anfang und die Tragödie wiederholt sich, nun mit dem Kind an der Stelle seines Vaters.

Szene 5: Vor Mariens Haustür (Heller Morgen, Sonnenschein)

Die letzte Szene der Oper hat Berg, wie er in seinem *Wozzeck*-Vortrag erläutert, als „Invention über eine Achtelbewegung“ entworfen. Dieses *perpetuum mobile*, wie er die Musik auch charakterisiert, ist in der sehr übersichtlichen Form eines zweistrophigen Liedes mit Einleitung und Nachspiel komponiert.

Zur unablässigen 12/8-Figur der Flöten und Geigen singen spielende Kinder ein weitgehend quartenbetontes Ringelreihen-Lied. Die Achtelbewegung wird später von anderen Instrumentengruppen aufgegriffen, vorübergehend sogar komplementärrhythmisch vom gestimmten und ungestimmten Schlagzeug weitergeführt, setzt jedoch nie aus. Im Verlauf der Szene wird die Gleichförmigkeit durch synkopische Akzente und hemiolische Überlagerungen¹ sowie zahlreiche Tempomodifikationen belebt,² doch macht die Unerschütterlichkeit der Achtelkette deutlich, dass Ereignisse wie Mord und Tod durch Ertrinken diese Welt nur wenig aus dem Tritt bringen. Die Quartenseligkeit im Ringelreihen der Kinder ist zwar leicht ‘verstimmt’, wird aber sofort durch ein alle Instrumentengruppen beteiligendes fünftaktiges Orgelpunkt-*a* aufgefangen.

In diesem einfachen Mittel gelingt Berg eine überzeugende musikalische Darstellung der Eintönigkeit und Abgestumpftheit des Alltagslebens in einem Milieu, das die spielenden Kinder in ihrer Unverstelltheit naiv repräsentieren. Die Bewegung gerät auch dann nicht aus dem Takt, als im Gespräch der Kinder die Anspielung auf Mariens Tod durchklingt. Einzig der chromatische Abstieg der in T. 375 zu Beginn der ersten Strophe erklingenden Streicherfigur verzögert sich durch die Feinheit der Konturen in der Imitation der Hörner durch je eine, in der nachfolgenden Imitation der Klarinetten durch je drei Repetitionen der chromatischen Töne.

¹Vgl. in T. 375-379 die Synkopen des oktavversetzten Orgelpunkttones *a* in Bläsern, Harfe und Streichern, in T. 377 die synkopischen Viertel und Halben der Solovioline und in T. 389 die hemiolischen *a/e*-Quinten der Streicherflageoletts, dazu in T. 382-384 die ametrische Rhythmenfolge in Hörnern und kleiner Trommel, fortgesetzt in T. 386-387 von der Pauke und abgerundet in T. 390-391 mit Streicherakkorden, die dem 12/8-Takt ein faktisches (nur für die Harfe auch notiertes) 4/4-Metrum gegenüberstellen.

²Vgl. T. 372: *Fließende Achtel, aber mit viel Rubato*, T. 375: *Plötzlich schneller, aber sofort rallentando*, T. 379: *Noch langsamer*, T. 380: *Wieder voriges Tempo*, T. 381: *poco rit.*, T. 382: *a tempo, ma sempre rubato*, T. 386: *poco rit.*, T. 387-388: *Etwas zögernd und molto rubato (rit. – accel. – rit. – accel. – rit. – accel. – rit. – molto rit.)*, T. 389: *quasi Tempo I*, T. 390: *poco accel.*, T. 391: *poco rit.*, T. 392: *molto [rit.]*.

Den unabsichtlich gefühllosen Satz eines Kindes "Du! Dein Mutter ist tot!" beantwortet die Musik mit einem an Mariens Schicksalsergebenheit erinnernden Motiv: Die Pauken zitieren mit einem *f/h*-Pendel in laufenden Achteln die Tritoni der 'falschen Bässe' unter den als *a/e*-Flageolettklänge entrückten Quinten der Streicher und gliedern damit Mariens Schicksal ein in den unbeeindruckt seinen Lauf nehmenden Alltag.

Die Reaktion von Mariens und Wozzecks Knaben, der die Andeutung weder versteht noch ermessen könnte, was dieser Tod für ihn bedeutet, begleiten Horn und Harfe in einer Variante einer Achtelbewegung. Mit ihrem Repetitionsorgelpunkt und den chromatisch größer werdenden Wechselnotenintervallen erinnert sie einerseits an das wichtigtueriesche Motiv, in das der Doktor seine Diagnose von Wozzecks Geisteszustand gekleidet hatte (*aberratio mentalis partialis zweite Spezies*), mit dem anderthalbtönigen Beginn aber auch an die von selbst Wozzeck geäußerte Verstörtheit beim Stöckeschneiden mit Andres. Berg hätte kaum sensibler andeuten können, welches Schicksal dieses Kind erwartet.

Die zweite Strophe ist in musikalischer Hinsicht eine einfache Variante der ersten: Dem neuerlichen Gespräch der Kinder ist eine absteigende Trompetenfigur beigegeben, die aus chromatischen und diatonischen Elementen sowie Anderthalbtonschritten gemischt zusammengesetzt ist und von Klarinette und Bassklarinette imitiert wird. Ein Solocello quittiert das erneute unschuldige "Hopp, hopp!" des kleinen Buben mit einer Figur, die an Mariens erstes Wiegenlied von der unverheirateten Mutter erinnert. Hier droht, wie Berg durch den steten Wechsel von *rit./acc./rit./acc.* anzeigt, das Selbstverständnis des Kleinen kurz aus dem Gleichgewicht zu geraten.

Dann beginnen Celesta und Flöte zum Fallen des Vorhanges mit der Neubildung von Bergs "Schlussakkord". Die Konturen glätten sich zu einfachen Pendeln, während die Stimmdichte allmählich anwächst. Zwar verklingt die hinzugetretene Bassquint *g/d* zuletzt ins Nichts, doch das Abbild des Alltagslebens im charakteristischen Wechsel der vier obersten Töne bricht ohne Ankündigung plötzlich ab. Mit diesem *senza rit.* und *sempre pp senza cresc. e dim.* markierten Schluss deutet Berg an, dass zwar die Oper hier endet, die gleichförmige, gleichmachende Bewegung des Alltäglichen im Grunde jedoch unbestimmt weitergeht. Man ahnt: Auch weiterhin werden Kinder mit Drohungen zum Schweigen gebracht und wachsen zu Untergebenen heran, die, durch vielfache Herabwürdigung ihres Selbstwertes beraubt, am Leben verzweifeln.