

Zur visionären Klangwelt der Passacaglia in Alban Bergs "Wozzeck"

Autor(en): **Cserépy, Zoltán**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **8-9 (1988-1989)**

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835327>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zur visionären Klangwelt der Passacaglia in Alban Bergs «Wozzeck»*

ZOLTÁN CSERÉPY

Dass dem kohärenten Kosmos von Bergs *Wozzeck* in sich geschlossene Formen (Suite, Passacaglia, Symphonie u. a.) zugrunde liegen, mag den unvoreingenommenen Hörer vorerst erstaunen. Berg selbst spricht in seinem *Wozzeck*-Vortrag¹ diesen Punkt an: «Und selbst als es gelungen war, eine dreiaktige Anordnung zu finden, die in dreimal fünf Szenen Exposition, Peripetie und Katastrophe des Dramas deutlich auseinanderhielt und damit die Einheit der *Handlung*, die dramatische Geschlossenheit erzwang, war noch keinesfalls die *musikalische* Einheit und Geschlossenheit gegeben.»

Die Frage nach den Einheit stiftenden Kräften dieser Oper, nach einer «Organisation, die die zentrifugalen Kräfte der durch diskontinuierliche Szenen offenen Dramaturgie formal bindet und gleichzeitig eine ausserordentliche Vielgestaltigkeit dieser musiktheatralischen «Welt» gewährleistet»², ist in der beachtlich angewachsenen Zahl der wissenschaftlichen Publikationen zum *Wozzeck* nach verschiedenartigen Gesichtspunkten untersucht worden.³ Anhand der *4. Szene des ersten Aktes (Passacaglia)* soll im folgenden versucht werden, nicht nur einzelne kompositorische Aspekte herauszugreifen, sondern die für Bergs Musik so charakteristische (und einem unmittelbaren Verständnis so hinderliche) gegenseitige Durchdringung sinngebender und Zusammenhang stiftender Momente aufzuzeigen. Erst die Verflechtung verschiedener Verfahren (wie etwa die Verwendung tonaler Harmonik, die Leitmotivtechnik, der Einbezug von

* Der vorliegende Text ist ein Auszug aus der Diplomarbeit gleichen Titels, die im Rahmen des Studienabschlusses an der Musikhochschule Zürich (bei Gerald Bennett) im Herbst 1988 eingereicht wurde. Die Notenbeispiele aus Bergs Partitur wurden mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition Wien gedruckt.

¹ Alban Berg: *Wozzeck-Vortrag* 1929, in: H. F. Redlich: *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien/Zürich/London 1957, S. 311–327.

² Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 89, = *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (Hrsg. C. Dahlhaus). Bd. 7, Laaber 1984.

³ Adorno, Theodor W.: «Alban Berg», in: Th. W. Adorno: *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Frankfurt a. M. 1959, S. 121–137; König, Werner: *Tonalitätsstrukturen in Alban Bergs Oper «Wozzeck»*, Tutzing 1974;

Perle, George: «The Musical Language of *Wozzeck*», in: *The Music Forum I*, 1967, S. 204–259;

ders.: «*Woyzeck* und *Wozzeck*», in: *MQ* 53, 1967, S. 206–219;

ders.: «Ein zweiter Blick auf das Libretto», in: *NZ* 129, 1968, S. 218–221;

ders.: «Representation and Symbol in the Music of *Wozzeck*», in: *MR* 32, 1971, S. 281–308;

ders.: *The Operas of Alban Berg*. Vol. 1: *Wozzeck*, Berkeley/LA/London 1980;

Peterson, Peter: «*Wozzeck*s persönliche Leitmotive. Ein Beitrag zur Deutung des Sinngehalts der Musik in Bergs *Wozzeck*», in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 4: *Zur Musik des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 1980, S. 33–83;

ders.: *Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlass Bergs*, in: *Musik-Konzepte*, Sonderband, 1985.

Symbolstrukturen, «die zu der von Berg so geliebten esoterischen Schicht der Konstruktion gehört»⁴, die Abänderung der Textvorlage aus innermusikalischen Gründen, der charakterisierende Einsatz unterschiedlichen Tonmaterials sowie der Instrumentierung) und deren Subordination unter das Konzept einer psychologisch deutenden Dramatisierung vermag die unerhörte Komplexität und ernste Sinnlichkeit von Bergs Oper zu erzeugen.

I. Die fixe Idee und ihre dramatische Mehrdeutigkeit

Die *fixe Idee* ist der Topos, der die ganze Passacaglia wie eine Ader durchzieht, ja wohl die Voraussetzung erst geschaffen hat für die Wahl dieser musikalischen Form. Willi Reich berichtet⁵: «Lange nach der Komposition des Wozzeck wollte sich Berg einmal über den Ursprung des Wortes *Passacaglia* informieren. Er schlug in Riemanns Lexikon nach und fand einen Hinweis auf den synonymen Ausdruck *Folia*. Dort las er schliesslich zu seiner grossen Befriedigung: *«Die Folia (fixe Idee!, W. R.) ist offenbar eine der ältesten Formen des Ostinato.»* Er hatte also ganz unbewusst auch den Wortsinn des Begriffes erfüllt!»

Die Versinnbildlichung der Obsession in der ostinaten Verwendung einer Grundreihe scheint durchaus plausibel. Weniger einfach erweisen sich aber bei näherer Betrachtung das Wesen dieser fixen Idee, ihre Zugehörigkeit, ihre Implikationen. Zu grob verführe man, würde die Passacaglia allein dem Doktor und seinen Ideen zugeschrieben; ebenso dringen Wozzecks Visionen, seine fixen Ideen in diese Szene ein und vermengen sich mit den – völlig anderen – seines Gegenübers derart, dass eigentlich von einer *doppelten Anlage* gesprochen werden sollte, deren Pole erst die dramatische Spannung zu erzeugen imstande sind, die dieser Szene ihr unverwechselbares Gepräge gibt: Ist einerseits der Doktor besessen von der Vorstellung der eigenen geistigen Brillanz, die in dümmlich-moralisierender Penetranz zum Ausdruck kommt, so steht dem andererseits Wozzecks Innenwelt mit ihren sentimental getränkten, bizarr-impressionistischen Visionen entgegen – Welt und Gegenwelt ohne eigentliche Überlappung, zwei nebeneinander gestellte Psychogramme; die Schaltstellen der Konversation sind weniger gegenseitige inhaltliche Anknüpfungen (die eine gewisse Selbstdistanz und somit Abstand von der jeweiligen fixen Idee forderten) als Reaktionen auf Stichworte wie etwa «Natur». Die Unterhaltung verläuft nicht folgerichtig im Sinne der diskursiven Logik, sondern ist eine von Impulsen verschiedenster Art vorangetriebene Selbstdarstellung: im einen Fall eine willentlich und plump inszenierte, im anderen aber eine aus dem Unbewussten aufbrechende und durch die Kraft der Bildhaftigkeit betörende.

H. F. Redlich unternimmt in seinem Berg-Buch⁶ den Versuch, gewissermassen im Kurzverfahren die gesamte Oper analytisch zu beleuchten. Die Passage zur Passacaglia beschränkt sich weitgehend darauf, dem zwölftönigen Thema in den

⁴ Danuser, a. a. O., S. 92.

⁵ Willi Reich: *Alban Berg. Leben und Werk*, 1985, S. 121.

⁶ H. F. Redlich, a. a. O.

verschiedenen Variationen nachzuspüren. Dies wirkt umso fragwürdiger je näher man sich mit dieser Szene beschäftigt; dann nämlich wird immer deutlicher, dass weder das Konzept einer ostinat beibehaltenen Tonfolge für alle 21 Variationen in gleicher Weise wichtig ist, noch davon die Rede sein kann, dass es sich beim Thema und seinen «Durchführungen» um die «Hauptsache» handle; die Vermittlung des Eindrucks, Wesentliches sei durch Bestimmung der 12 Themen-Töne in jeder Variation ausgesagt, ist irreführend und versperrt den Zugang zur wunderbaren Mannigfaltigkeit dieser (und besonders dieser) Szene (Redlich weist an der gleichen Stelle wohl zu Recht darauf hin, es handle sich womöglich um die musikalisch komplizierteste Passage der gesamten Oper).

II. Wozzeck und der Doktor – Bergs musikalische Deutung zweier Charaktere

Als Charakterstücke fällt den ersten 5 Szenen (1. Akt) die Aufgabe zu, die Nebenpersonen des Dramas einerseits als Individuen zu zeichnen, andererseits sie in Beziehung zur Titelfigur zu setzen. Die vierte Szene (Passacaglia) befasst sich mit dem Doktor, dessen Wesensart wohl am besten im Zwiegespräch mit seinem «Patienten» zutage tritt, weil seine lapidaren philosophischen Lamentationen ebenso nach Publikum verlangen wie die Vorträge wissenschaftlicher Schlagwortlisten. Wozzeck dient ihm als Anlass immer wiederkehrender Empörungsattacken, die als musikalische Impulse ganz wesentlich die dramatische Aktion in Gang halten; ohne Wozzeck fehlte dem Doktor der Angriffspunkt, an dem sich seine Selbstbeweihräucherung erst bis zur Ekstase aufwiegeln kann (tatsächlich lassen sich beispielsweise die mit dem Textwort «husten» gekoppelten Stellen [Thema, Var. 1, 3, 4, 19] als Vor-Eruptionen, als freiwerdende Aktivierungsenergie hinsichtlich des endgültigen Ausbruchs [Var. 20/21] erleben).

Ergänzend sei an dieser Stelle die *dreiteilige Form* der Passacaglia erwähnt, deren Randpartien vom Doktor, die mittlere hingegen von Wozzeck bestritten werden. Aus der Vielfalt kompositionstechnischer Aspekte der musikalischen Charakterisierung sollen zwei herausgegriffen werden: Die *spezifische Verwendung des Tonmaterials* sowie der *Motivtechnik*.

1. Die Fülle von Stellen mit ganztönigen Gestalten und terz- bzw. quartgeschichteten Strukturen in der Musik des Doktors wirft gerade im Zusammenhang mit Bergs Wozzeck-Vortrag⁷ ein ziemlich eigenartiges Licht auf diese Figur. Berg erläutert: «Das andere Ergebnis meiner jetzigen Untersuchungen ist die Art, wie ich der Notwendigkeit, Volkstümlich-Liedmässiges zu bringen, also der Notwendigkeit, innerhalb meiner Oper ein Verhältnis zwischen Kunst-Musik und Volks-Musik herzustellen, gerecht wurde; etwas, was in der tonalen Musik eine ganz selbstverständliche Sache ist. Es war nicht leicht, auch in dieser sogenannten atonalen Harmonik jenen Niveau-Unterschied deutlich zu machen. Ich glaube, es ist mir dadurch gelungen, dass ich alles, was musikalisch in die Sphäre des Volks-

⁷ Ebenda, S. 317 f.

tümlichen reicht, mit einer auch innerhalb der atonalen Harmonik anwendbaren, leicht fasslichen Primitivität erfüllt. Als da sind: Bevorzugung von symmetrischem Bau der Perioden und Sätze, Heranziehung von Terzen- und namentlich Quart-Harmonik, ja von einer Melodik, in der die Ganztonskala und die reine Quart eine grosse Rolle spielen, während sonst ja, in der atonalen Musik der Wiener Schule, die verminderten und übermässigen Intervalle vorherrschen.»

Im Umstand, dass die «leicht fassliche *Primitivität*», das «*Volkstümliche*» der musikalischen Mittel gerade auf den («studierten») Doktor verwendet wird (während Wozzeck ein sehr viel rätselhafterer und sinnlicherer Ausdruck eigen ist), verbirgt sich ein hintergründiger Sarkasmus, dessen Ausläufer bis in kleinste Strukturen nachgewiesen werden können; so etwa a) im musikalischen Bezug zwischen «gebellt wie ein Hund!» und «In dem Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit!»; b) in der vom Cello in T. 573 vorbereiteten, dann vom Doktor dröhnend gesungenen Verzierung in T. 574 zu den Worten «Sehr schön ausgebildet!» – ein förmlich Musik gewordener (Aus-)Bildungsdünkel;

Xyl.

Dokt.
Doct.

ff

Sehr schön aus-ge-bil-det!
High-ly cul-ti-va-ted!

c) in der grotesken Folge von Piccolo und Kontrafagott ab T. 612, in deren extremen Registern sich erst noch trivialste Kontrapunktik produziert, dies übrigens komplementär verschoben zur ebenfalls «gelehrt» arpeggierenden Harfe – Vornahme einer besonders in der 20. Var. praktizierten Verschachtelungstechnik;

19. Var.
Presto $\text{♩} = \text{voriges } \text{♩} (= \text{ca } 80)$

3. Picc.

Kfg.

1.
Pos. m.D.

2.
Pos. m.D.

3.
Pos. m.D.

Hfe

f event. gliss.

(event. gliss.)

fp *< f*

N *fp* *< ff*

m. Dpf. *p* *mf* *Dpf. ab*

m. Dpf. *p* *mf* *Dpf. ab*

m. Dpf. *p* *mf* *Dpf. ab*

und nicht zuletzt d) in der befremdenden Betonung von Wozzecks Namen auf der 2. Silbe: ein köstliches musikalisches Symptom für die Verdrehtheit des Doktors.

2. Das Passacaglia-Prinzip ist – wie bereits erwähnt – nicht auf das zu Beginn exponierte (und von Berg so bezeichnete) 12 Ton-Thema beschränkt; es bestimmt auch das Schicksal einer Reihe von Motiven, die der Doktor zum Thema singt.

Diese zu Beginn eingeführten Motive (T. 488–495) werden nun im Verlaufe der Passacaglia wiederverwendet, wobei sie keineswegs auf die Singstimmen beschränkt eingesetzt, sondern – manchmal äusserst kunstvoll vernetzt (vgl. v. a. Var. 19) – in verschiedenen Instrumenten erscheinen. Es zeigt sich bei der systematischen Untersuchung der beibehaltenen Motivik, dass die «Zitat»-Stellen (gemeint sind wörtliche Wiederaufnahmen bereits bekannter Motiv-Gestalten) ziemlich klar auf die beiden Randpartien (somit diejenigen des Doktors) konzentriert sind, während die zentrale Episode (Wozzecks Variationen) davon weitgehend frei ist, so dass die *Manier des Zitierens* als musikalisches Merkmal des Doktors angesehen werden muss.

Eben dieser Unterschied zwischen der *konservierenden* Musik des Doktors und der sich dauernd *verändernden* von Wozzeck gehört zum Faszinierendsten dieser Szene (vgl. insbesondere Wozzecks Entgegnung in T. 495: Scheint sein Vorwand [«Aber Herr Doktor . . .»] zunächst eine Wiederholung des unmittelbar vorher vom Doktor gebrachten Motives zu sein, so wandelt es sich in Wozzecks Mund – durch rhythmische Diminution und intervallische Abweichung – zu etwas anderem).

Wozz.

A - ber Herr Dok - tor,
Li - sten please, doc - tor.

stöhnend
groaning

Dokt.
Doct.

— ist schlecht, sehr schlecht! Oh!
— is bad, so bad! Oh!

III. Die Zahl 7 – das Rätsel ihrer Bedeutung

In seinem Wozzeck-Aufsatz weist Berg bei der Besprechung der ersten Szene des 3. Aktes auf den Umstand hin, dass ein 7taktiges Thema 7fach variiert werde und dass die beiden Themen der darauffolgenden Doppelfuge je 7tönige Strukturen seien; er begnügt sich allerdings mit der rätselhaften Bemerkung, die «Strenge der Architektur» bringe es mit sich.

In der vorliegenden Passacaglia spielt nun dieselbe Zahl eine streckenweise so eminent wichtige Rolle, dass sich die Frage stellt, welcher Gehalt darin verborgen sein mag (es scheint geradezu, als ob sich die diesem Werk zugeteilte *opus-Zahl 7* als geheimnisvolles Netzwerk über die gesamte Oper ausgebreitet hätte).

Ins Auge springt die fast durch die ganze Passacaglia beibehaltene *7Taktigkeit* (Thema einerseits, Variationen 1–6, 8, 9, 11, 13–17 andererseits). Die drei eintaktigen Abschnitte (Var. 7, 10, 12) sind ohne Ausnahme als *7/4-Takte* gebaut, so dass auch an diesen Stellen die Sieben-Teiligkeit realisiert ist. Dass sich die Stretta (Var. 18–21) nicht mehr daran hält, liegt im ekstatischen Ausbruch des Doktors begründet, dessen überbordende Verzückung das Formmodell sprengt.

Die formale Diminution auf einen Takt an den Stellen intimster Introvertiertheit des Wozzeck ist ebenso musikalischer Ausdruck, Abbild eines Psychogramms, wie die Augmentation eine Sprengung der Formeinheit an Stellen üppigster Selbstbeweihräucherung seitens des Doktors.

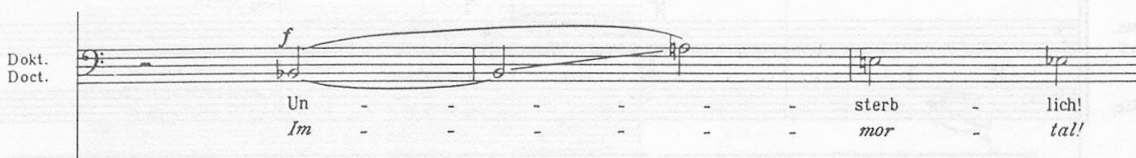
Die auffällige und drückende Präsenz der Zahl 7 in der *20. Variation* weist der vorangehenden geradezu eine lediglich vorbereitende, überleitende Rolle zu; erst hier sollte sich das Geheimnis um die bedeutungsvolle Verwendung dieser Zahl – wenigstens teilweise – klären. Zum Schlüsselwort «Oh! Meine Theorie!» türmt sich eine kunstvolle Klangarchitektur auf, deren Abschluss von einer *7fachen* Quartschichtung gebildet wird (vgl. T. 623: g-des^{'''}). Der kanonische Aufstieg in den Streichern vollzieht sich in *7facher* Engführung, wobei der 2. Einsatz auf den 7. *Achtel* des ersten folgt und die weiteren Einsätze in streng um einen Achtel verkürzten Zeitabständen eintreffen ($7/8$, $6/8$, $5/8$ bis $4/8$); der intervallische Abstand bleibt konstant die *grosse Terz* (deutlich die kleine Terz – als das zu Wozzecks Sphäre gehörende Intervall – kontrastierend).

The image shows a musical score for the 20th variation of the Passacaglia from Mahler's Symphony No. 5. The score is for four string parts: Alle 1. VI. get., Alle 2. VI. get., Alle Vln. get., and Vlc. The tempo is marked 'Prestissimo' and the dynamics are 'pizz.' and 'p'. The score shows a complex rhythmic pattern with a 7-measure unit. The key signature has one flat (B-flat). The score is numbered 620.

Die Celesta bringt ab T. 624 ein Motivpaket, dessen Grundeinheit bereits im Thema erscheint («auf der Strasse gehustet»; T. 490); der dort abschliessende Tritonusfall wird hier gegen oben umgebogen und gleichzeitig mit dem Motiv-Kopf der folgenden Einheit verschmolzen, so dass eine 3fache Verschachtelung des *7tönigen* Grundmotivs entsteht (eine Gestalt die an den ätherischen Beginn von Schönbergs «Entrückung» im 2. Streichquartett erinnert – eine auch gehaltlich mit dieser Szene verschwisterte Vision).



Der Ausruf «Oh mein Ruhm!» (als Abspaltung aus dem vorangehenden «Gelehrten»-Motiv) gipfelt – im 7. Takt der Variation – auf dem e' (T. 626), also dem 7. Ton der Grundreihe; einerseits erklingt dazu der einzige *Sieben-Klang* der Variation (die übrigen sind 9-, 8- oder 6-Klänge), andererseits handelt es sich beim «Ruhm»-Akkord um den letzten einer Reihe von 7 *Impulsen*, die von der grossen Trommel (bzw. Becken) und den Bläsern gekoppelt vorgetragen und auch hier anschliessend liquidiert werden (vgl. auch die *Septime* als «Unsterblichkeits»-Intervall T. 632/33



und T. 635/36;



bereits in T. 491/493 angelegt).-



Hier scheint der Kondensationspunkt der symbolischen Verdichtung zu liegen, hier durchdringt die Zahl 7 jede Faser des musikalischen Geschehens; was vorher nur unterschwellig angelegt war, enthüllt sich: In dem Masse wie der Doktor die Maske fallenlässt und seine wahren Wunschträume nunmehr unverfälscht zum besten gibt, in dem Masse bricht die ganze Symbolkraft der *Zahl 7 als Chiffre des Ruhms, der Unvergänglichkeit, der Unendlichkeit* durch und beherrscht wie kaum zuvor die strenge Faktur des musikalischen Satzes.

Ebenfalls erwähnenswert ist der Schluss der Passacaglia mit der *7fachen* Veränderung des «fixe Idee»-Motivs in aufsteigenden Registerlagen (T. 644–653): Kb.-Kfg.-Bkl.-Englh.-Ob.-Picc.-Cel. (nebenbei ist die Piccolo-Figur als längste Phrase *7tönig*);

plötzlich wieder ganz sachlich,
 aa Wozzeck herantretend
 suddenly quite calm, walking
 up to Wozzeck

Der Vorhang
 The curtain

Wozzeck gehorcht
 Wozzeck obeys

parlando

Woz-zeck, zeig' Er mir jetzt die Zun-ge!
 Föz-zeck, once more show me your tongue now!

wieder Prestissimo (♩ = ca 132) 645

fällt anfangs sehr schnell, dann plötzlich langsam, - - - um - - -
 falls at first quickly, then suddenly slowly - - - and - - -

Engl. *ohne rit.* nimmt 4. Oh.

sich - - - ganz - - - allmählich - - - zu - - - schließen - - -
 at last closes - - - quite - - - gradually - - -

650 *immer ohne rit.* nimmt 1. sr. Fl. 655

r. H. *ppp*

dabei entsteht durch diesen Aufstieg einerseits und den motivisch korrespondierenden Abstieg ins tiefe Register kurz vor dem Beginn der Passacaglia andererseits (T. 486 ff.: Kl.-Engl.-Kfg.) eine formale Klammer, die den Eindruck vermittelt, als müsste die Musik geradezu in die verborgenen Tiefen der geheimen Wünsche und Ängste hinabsinken, um nach den Ausbrüchen, die stattgefunden haben, wieder aufsteigen zu können.

- - - ganz ruhig (♩ = 48-54) 485

1. Kl. in B

Englh.

Kfg.

1. Hr. in F o. D.

Pk.

Vorhang rasch auf - 4. Szene / 4th Scene
Curtain rises quickly - Studierstube des Doktors
Wozzeck tritt ein - The Doctor's study (a sun-
enters enters)

Der Doktor eilt hastig dem eintretenden Wozzeck entgegen
Doctor rushes to meet Wozzeck as he comes into the room

Was er-leb' ich. Woz-zeck?
What is this now, Woz-zeck?

Sehr langsam (♩ = 36-40)
alle (fpp) quasi Rezitativo mit viel Freiheit im
Passacaglia-Thema

Die Motivation Bergs, den Büchnerschen Text dahingehend abzuändern, dass »Zeig' Er die Zunge!« durch «Zeig' Er mir jetzt die Zunge!» ersetzt wird, ist vom rein sprachlichen Standpunkt aus nur schwer nachzuvollziehen (sowohl «mir» wie auch «jetzt» stellen keine einleuchtende inhaltliche Erweiterung dar; beide Wörter wirken lediglich ausfüllend und wären somit ohne inhaltliche Einbussen zu entbehren).

Vor dem Hintergrund des beschriebenen, eben zur Kulmination gelangten Ausbruchs, dessen Musik bis ins Innerste von der Zahl 7 durchdrungen ist, erscheint Bergs Texteingriff um so verständlicher, als die sprachliche Schlusswendung der gesamten Szene von der ursprünglichen Fünf- zur *Sieben-Silbigkeit* verwandelt worden ist.

IV. Wer das lesen könnte – zu Bergs visionärer Klangwelt

Bergs Musik (und wohl besonders diejenige der Passacaglia) gleicht in verschiedener Hinsicht einem Hochofen: Die Hitze dieses musikalischen Kosmos schafft jeden Augenblick Neues, verwandelt zu Form Erstarretes in Fliessendes, lässt die einzelnen Bestandteile vielfältigste Reaktionen und Verbindungen miteinander eingehen – selbst musikalische Reminiszenzen sind häufig bereits gering abgewandelt, scheinbar Gleiches entpuppt sich als nur ähnlich: Die Musik befindet sich in einer permanenten Metamorphose, wobei sich diese Gestaltwechsel

selten an formale Grenzen halten (wie etwa an die 7Taktigkeit der meisten Variationen). So ist beispielsweise die *Wechselton-Figur* der 12. Variation (dort als Achse symmetrischer Gebilde) ebenso in der 11. Variation schon vorhanden (Posaunen und Hörner mit oberen Wechselnoten ab T. 554; Solo-Vla. mit oberen und unteren Wechselnoten ab T. 554), wie sie in der 13. Variation noch nachwirkt (1. Viol. T. 562/63). In vergleichbarer Weise pulsiert das *«Hetz»-Motiv* der 5. Variation (T. 524; Wozzeck: «Sehn Sie, Herr Doktor, manchmal . . .»; T. 528: Solo-Vla.; 530: Wozzeck: «wie soll ich denn sagen. . .», 1. Solo-Vla., Solo-Vlc.)

1. Solo Vla.

Wozz.
Dokt.
Doct.

Solo 1. Vl.
1. Solo Vla.
Solo Vlc.

mit der Na - tur, ... das ist so ... wie soll ich denn sa - gen ... zum Bei - spiel:
one's na - ture is ... it is like ... how shall I des - cribe it ... like this now ...

Woz - zeck, Er phi - lo - so - phiert wie - der!
Woz - zeck! A - gain this phil - o - so - phy!

530

mf mit Frosch

pp

(p)

mit Steigerung

nimmt Dpf.

mp

p

in den Instrumentalstimmen der 6. Variation weiter (T. 531: 1. Viol.; T. 532: Pos.). Dabei lässt sich ein kompositorisches Prinzip ableiten, das man als *Verdichtungs- und Lockerungstechnik* bezeichnen könnte; es scheint als würden immer neue Gestalten an die musikalische Oberfläche geholt – eine (filmtechnisch gesprochen) Zoomtechnik, die Konturen vorübergehend schärft, um sie gleich wieder verwischen zu lassen. Faszinierend ist nun die Beobachtung, dass Berg – gewissermaßen aus einer höheren Optik betrachtet – selbst diese Technik verschiedenartig braucht, d. h. sie dauernder Veränderung unterwirft. So stellen die fünf rhythmisch unterschiedlichen Varianten des Hetz-Motivs in ihrer räumlichen Ballung (5. Var.) eine Konzentrierung (verbunden mit entsprechend guter Vernehmbarkeit) dar, während die rein instrumentalen Ausläufer (6. Var.) lediglich Echo-Wirkung haben – eine kurz aufblitzende Gestalt verschwindet wieder in der Versenkung. Ganz anders hingegen die Kontraktion der gesamten Grundreihe in der hauchartigen Auffächerung gegen Ende der 6. Variation (T. 537, Pos. und Vla.): Einer aufgelockerten, flimmernden Wechselton-Motivik (T. 533 ff.) folgt hier ein äusserst konzentriertes Klangbündel (in seiner strikt begrenzten Ausdehnung etwa mit einem grellen Farbtupfer durchaus vergleichbar, dies um so mehr, als damit die stehende «Finsternis» (T. 532–536) kontrastiert wird).

2.3. Pos. m. D. rit. 535 Dpf.ab pp

Cel. p

Wozz. pp *Falsett* *sempre pp*

daß man meint, sie ver-rinnt, wie Spinnenge-we-be. Ach, wenn was is und doch nicht
 and it seems to dis-perse like spider-y weav-ings... Ah! when it's there... and is - not

1. Solo m. D. 4 8 Beide m. Dpf. am Steg ppp Dpf.ab

2. Solo m. D. ppp

Solo Vlc. m. D. pppp

Im Gegensatz hierzu begegnet man zu Beginn der 16. Variation einer Stelle, wo die gedrängte Grundreihe allmählich ausfranst: Sind in den Violinen (T. 583 und im 1. Akkord von T. 584) alle 12 Töne vorhanden (in der Akkord-Folge 10-11-12/1-2-3/4-5-6/7-8-9), so lockert sich diese dodekaphone Kompaktheit sehr bald auf und wird verwässert – als stiege Nebel vor die vormals klaren Verhältnisse.

1. Solo rit. 580 Etwas gemächlicher (♩ = 112) arco *grazioso* 585

1. VI. arco p *p espress.*

2. Solo p *p espress.*

1. VI. arco p *p espress.*

3. Solo p *p espress.*

Diese sehr häufig anzutreffenden Kondensierungen und Liquidationen von Gebilden (vielerorts sogar symmetrisch konzipiert; vgl. etwa die oktavierten Sextakkorde in T. 503 und T. 510, die einerseits höchst kunstvolle Verdichtungen dieses Akkord-Motivs, andererseits eine formale Klammerung um die 2. Variation darstellen) – diese Unterschiede «musikalischer Tiefenschärfe» also sind als vorordnendes Prinzip bereits in Bergs Texteinrichtung (bzw. in den von ihm vorgenommenen Abweichungen von Büchners Vorlage) aufzuspüren. Besonders gut illustriert dies eine Passage gegen Schluss der Passacaglia; die Gegenüberstellung ergibt folgendes, Bergs brodelnde Klangvisionen deutlich charakterisierendes Bild:

D: «Seh' Er mich an:
was muss Er thun?»

D: «Was muss Er aber tun?»

W: (stöhnend):
«Die Marie . . .»

W: «Ach Marie!»

D: «Was muss Er tun?»

W: «Marie!»

D: «Was?»

W: «Ach!»

Das dauernde Werden und Vergehen in Berg's musikalischer «Schmelze» erhellt eine derartige Textveränderung: Der Dialog zwischen Wozzeck und dem Doktor wird schon im Libretto im eigentlichen Sinne ausgeblendet – eine Beobachtung, der unzählige musikalische Einzelheiten entsprechen (selbst das Liquidationsverfahren, das für die ganze Passacaglia enorme Bedeutung hat, ist im Thementeil schon angelegt: in T. 494/495 wird das Dreiton-Motiv («die Welt ist schlecht») konsequent bis auf einen Einzelton [«Oh!»] demontiert); um ein berückendes Beispiel handelt es sich beim «Spinnengewebe»-Spiel des Solo-Vlc. T. 534–537: laufend verkürzte Tongruppen lösen sich schliesslich in ein 2-Ton-Zittern auf. Womöglich noch rätselhafter (wenn auch zugleich von umwerfender optischer Sinnfälligkeit) sind die zunehmend verkleinerten «Linienkreise» der 12. Variation: Für den Augenblick aufleuchtende Lichtbrechungen in einem musikalischen Prisma.

Eine wieder ganz andere Ebene der Verdichtungs- und Auflockerungstechnik bilden die *funktional-tonal* hörbaren harmonischen Stellen: In T. 527/28 beispielsweise nimmt eine tonale Insel die Form einer Dominant-Tonika-Wendung in F-Dur an;

rit. - - - - - etwas breiter

1. Kl. in B

Hr. in F o.D.

Btb. o.D.

Wozz.

mit der Na - tur ist's was an - der's. Sehn Sie,
but with one's na - ture it's diff - rent. See now,

knackt mit den Fingern
snaps his fingers

Solo 1. Vl.

1. Solo Vla

Solo Vlc.

rit. - - - - - etwas breiter

mf mit Frosch

die Auffälligkeit dieser Stelle provoziert den Gedanken, dass selbst funktionale Wendungen in einer sonst anders gearteten Klangwelt als motivisches Moment eingesetzt werden und unterschiedliche *Grade der Deutlichkeit* annehmen können.

Noch eine weitere Facette dieser an Aspekten überreichen Musik sei gestreift: Die Stimmungsschwankungen des Doktors werden musikalisch in sehr empfindlicher Weise sozusagen seismographisch mitgezeichnet und in den häufig wechselnden metrischen Angaben deutlich. Diese in erster Linie psychologisch motivierten Schwingungen und Pulsationen lassen an Schönbergs *Erwartung* denken: Auch in jenem Monodram scheint jede seelische Regung aufgehoben in musikalischen Wendungen, die – zwingendermassen – keine Wiederholungen dulden. Nicht unähnlich verhält es sich mit Wozzecks Musik, die sich ständig wandelt und Umschichtungen erfährt, ganz im Gegensatz zur Ausdruckswelt des Doktors, die gekennzeichnet ist durch Wiederholungen und Zitate. Bergs Technik der «verändernden Tiefenschärfe» wird nicht zuletzt durch das *Gefälle* zwischen diesen beiden musikalischen Ebenen erst ermöglicht: Würde die Musik des Doktors allein mangels Erneuerung vermutlich steckenbleiben, sich im Kreise drehen, so entbehrte andererseits Wozzecks Gegenwelt für sich der Bodenständigkeit seines Gegenübers und höbe ab in eine visionäre Entrücktheit, deren Reiz ohne Kontrastbereich kaum so sinnlich und rätselhaft erschiene.

