

Wozzeck/Woyzeck oder die Offenheit der Geschlossenheit

1. Der Ausgangspunkt

„Wozzeck, Oper in 3 Akten von Alban Berg. Text vom Komponisten *nach* dem Drama Woyzeck von Georg Büchner (1837). Uraufführung: 14.12.1925 Berlin, Staatsoper Unter den Linden.“¹ Auf den ersten Blick scheint die Gattungszugehörigkeit des *Wozzeck* wie auch des *Woyzeck* hier im Lexikoneintrag außer Zweifel zu stehen. Es gebe zwar ein „Drama“ als Vorlage, es gebe aber als Grundlage der Komposition ein Libretto, das angeregt durch diese Vorlage geschrieben worden sei. Was den Text betrifft, könnte man demnach Bergs *Wozzeck* scheinbar problemlos als herkömmliche Libretto-Oper in die Operngeschichte einordnen. Sie wäre demnach also keine so genannte Literaturoper wie etwa Debussys *Pelléas et Mélisande*, zu der es im Opernlexikon heißt: „Drame-lyrique in 5 Akten (13 Bilder) von Claude Debussy. Text von Maurice Maeterlinck. Uraufführung: 30.4.1902 Paris, Opéra Comique“². Im einen Fall hätten wir es also mit der Vertonung eines nach einem literarischen Drama geschriebenen Librettos, im anderen mit der Vertonung des Originaltextes eines solchen zu tun. Sieht man jedoch genauer hin, stellt sich die Sache viel komplizierter dar. Die Zweifel an der Zuverlässigkeit des Lexikonartikels beginnen schon mit der Frage, ob es sich bei Büchners *Woyzeck* tatsächlich um ein Drama handelt und nicht vielmehr um ein Fragment, ja mehr noch, ob der Text, der Berg zur Verfügung stand, überhaupt von Büchner geschrieben wurde und nicht vielmehr von Karl Emil Franzos, was Bergs Ausgangslage zu einer anderen macht als es die von Debussy war. Trotzdem scheint die Beschreibung dessen, was Debussy an Maeterlincks Text verändert hat, fast unverändert auch auf Bergs Umgang mit seiner literarischen Vorlage zuzutreffen. Im Opernlexikon heißt es zu dazu: „Debussy nahm nur einige Kürzungen des Textes vor, strich Nebenfiguren und schuf damit eines der frühen Beispiele der im 20. Jh. dann bestimmenden »Literaturoper«“.³ Ist also Bergs *Wozzeck* doch auch eine Literaturoper? Viele Musikwissenschaftler ordnen die Oper heute dieser Gattung zu, deren Definition allerdings ihrerseits wiederum umstritten ist. Diese zunächst hier nur

¹ Wozzeck (Berg). Reclams Opernlexikon, CD-ROM, Philipp Reclam jun., Stuttgart, Directmedia Publishing GmbH, Berlin 2001 (= Digitale Bibliothek Bd. 52), Hervorhebung von mir.

² Ebd., Hervorhebung von mir

³ Ebd.. Ganz so problemlos ist die Sache freilich auch in Debussys Fall nicht, denn zum einen hat Maeterlinck seine Erlaubnis zur Vertonung vor der Uraufführung zurückgezogen und Debussy musste erst einen Prozess gegen ihn gewinnen, zum anderen musste Debussy umfangreiche Orchesterzwickspiele in Eile nachkomponieren, da sich herausgestellt hatte, dass die Bühnenumbauarbeiten doch einige Zeit in Anspruch nehmen. Ob nun Maeterlinck seine Zustimmung wirklich nur deswegen zurückgezogen hat, weil seine Frau nicht die Hauptrolle erhalten hatte, oder ob auch die sich durch das Einfügen der Zwischenspiele zwangsläufig ergebende Änderung der Dramaturgie eine Rolle gespielt hat, das sei hier dahingestellt. Unabhängig von Maeterlincks Motiven verweist die Geschichte aber auf die Tatsache, dass man in der Oper nicht unbedingt etwas am Text selbst verändern muss, um dramaturgische Veränderungen zu bewirken, sondern dass die Musik – und zwar nicht nur die gesungene, sondern eben auch die Orchestermusik – entscheidend zur Dramaturgie beiträgt. Auch im Fall von Debussys *Pelléas et Mélisande* wäre also ein sich auf die Texteinrichtung konzentrierender Ansatz verfehlt.

grob skizzierte Problematik des Textes und der von der Textgrundlage ausgehenden Gattungszuordnung hat wohl entscheidend dazu beigetragen, dass die Frage der Texteinrichtung in vielen Fällen zum Ausgangspunkt der musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem *Wozzeck* geworden ist. Nicht dass die Frage, was nämlich Berg mit Büchners Text gemacht hat, irrelevant wäre, im Gegenteil. Nimmt man sie aber als Ausgangspunkt, dann führt das, möglicherweise auch ungewollt, zu einer starken Text-Zentriertheit der Forschung, man könnte auch sagen, zum Primat des Textes. Dieses Phänomen ist gerade auch dann zu beobachten, wenn die Beschäftigung mit der *Wozzeck*-Musik viel umfangreicher ausfällt als die mit dem Text, wie etwa in Petersens Habilitationsschrift⁴. Trotz der dort geleisteten detailliertesten musiksemantischen Analyse kommt Petersen noch 1997 zum Schluss, Bergs Verhältnis zu Büchner sei das eines „produktiven Missverständnisses“ gewesen.⁵ Aber auch noch 2004 übernimmt Kordula Knaus diese These in ihrer Dissertation über Bergs zweite Oper *Lulu* und in Bezug auf letztere auch den textzentrierten Ansatz.⁶ Besagter Ansatz führt fast zwangsläufig zur Feststellung der Geschlossenheit von Bergs Oper, die in Gegensatz zum fragmentarischen, offenen Drama Büchners gerät. Unter Zuhilfenahme der spärlichen Bemerkungen von Lacoue-Labarthe⁷ und der etwas zahlreicheren von Adorno⁸ zum Thema, die zu den wenigen zählen, die von einem anderen Ansatz ausgehen, möchte ich hier eine Alternative zum textzentrischen Ansatz und zur Geschlossenheitsthese entwickeln. Meine Argumentation wird dabei von folgenden drei Thesen gespeist:

1. Ausgangspunkt der Beschäftigung mit Bergs *Wozzeck* soll seine Verortung in der Gattungsgeschichte der Oper sein. So kann auch eine ungewollte Text-Zentriertheit der Interpretation, die der Ausgangspunkt Texteinrichtung nach sich zieht, vermieden werden.
2. In Analogie zu Adornos Bemerkung von der Geschlossenheit des Offenen bei Büchner ist nach der Offenheit des Geschlossenen bei Berg zu fragen und zwar sowohl auf der Ebene des Textes als auch auf der Ebene der Musik bzw. des Verhältnisses der beiden zueinander. So kann die Geschlossenheitsthese durch eine komplexere Interpretation des Verhältnisses von Geschlossenheit und Offenheit ersetzt werden.
3. In Bezug auf das für die Interpretation der ganzen Oper so wesentliche Orchesterzwischenstück vor der letzten Szene werde ich der Rehabilitationsthese von Petersen eine Ambivalenzthese entgegenstellen und so noch einmal an dieser entscheidenden Stelle die Offenheit der Geschlossenheit in Bergs *Wozzeck* aufzeigen.

⁴ Peter Petersen: Alban Berg. *Wozzeck*. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlass Bergs, edition text + kritik, München 1985 (= Musik-Konzepte Sonderband)

⁵ Vgl. Peter Petersen und Hans-Gerd Winter: Die Büchner-Opern im Überblick. Zugleich ein Diskussionsbeitrag zur „Literaturoper“, in: Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts, hg. von Peter Petersen und Hans-Gerd Winter, Laaber-Verlag, Laaber 1997, S. 6-32 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 14), hier: S. 29

⁶ Kordula Knaus: *Gezähmte Lulu*. Alban Bergs Wedekind-Vertonung im Spannungsfeld von literarischer Ambition, Opernkonvention und „absoluter Musik“, Rombach, Freiburg im Breisgau 2004 (= Rombach Wissenschaften – Reihe Cultura 38)

⁷ Philippe Lacoue-Labarthe: *Musica ficta (Figures de Wagner)*, Christian Bourgois Éditeur, Paris 1991

⁸ Theodor W. Adorno: Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, in: ders.: Die musikalischen Monographien, Gesammelte Schriften, Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 13, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986, S. 321-494

Zum Schluss werde ich zumindest die Frage aufwerfen, ob man nicht letztere These vom Zwischenspiel auf das Werk als Ganzes ausdehnen könnte.

2. Die Gattung

Eine Gattungsbestimmung primär für *Lulu*, nebenbei aber auch für *Wozzeck*, versucht Kordula Knaus im Kapitel „Literaturoper *Lulu*“ am Schluss ihrer Dissertationsschrift. Da es ihr dort aber vor allem darum geht, den problematischen Begriff „Literaturoper“ ad absurdum zu führen, scheint mir ihre Darstellung der gattungsgeschichtlichen Verortung der Berg-Opern auf eine schiefe Bahn zu geraten. Dabei ist zunächst ihrer kritischen Darstellung der Definitionsversuche des Begriffs „Literaturoper“ durchaus zu folgen. Sicherlich ist Danusers⁹ Definition als Libretto-Typ, in dem ein Sprechtheatertext nicht oder nur wenig verändert werde, zu eng, wie schon Dahlhaus¹⁰ festgestellt hat. Zu Recht kritisiert Knaus auch Dahlhaus' Kriterien, vor allem seine Forderung, die Musik müsse in der Literaturoper dramaturgisch-funktional gerechtfertigt sein. Letztere muss in Bezug auf die Oper – und um eine solche handelt es sich ja auch bei der Literaturoper – tatsächlich redundant erscheinen. Knaus hat sicherlich auch recht, wenn sie hinter den anderen Kriterien von Dahlhaus (Verdeutlichung des Gehaltes des Textes durch die Musik, Sinnfälligmachen der Fabel) ebenfalls das Motiv der Rechtfertigung erkennt. Dieses Rechtfertigungsbedürfnis leitet sie überzeugend vom ursprünglich negativen Begriffsgehalt her.¹¹ Petersens und Winters Definitionsversuch, der davon ausgeht, dass in der Literaturoper ein präexistenter Text in irgendeiner Form als Strukturschicht erhalten, „als das Andere, vielleicht sogar das Fremde kenntlich“¹² bleibe, möchte sie ausgerechnet mit Petersens eigener *Wozzeck*-Analyse widerlegen. Da ja Petersen selbst zum Schluss komme, dass es sich bei Bergs *Wozzeck* in Bezug auf Büchners *Woyzeck* um ein „produktives Missverständnis“ handle, sie seine Definition folglich nicht mehr haltbar.¹³ Ihre Schlussfolgerung lautet dann: „Mit dem Festhalten an solchen qualitativen Kriterien wird dem Terminus Literaturoper eine zeitspezifische Sichtweise aufoktroyiert, die sich an speziellen ästhetischen Standpunkten, aber keineswegs an Gattungsmerkmalen orientiert.“¹⁴ Auch dieser Feststellung könnte man leicht entgegenhalten, dass wohl auch Gattungsmerkmale keine überhistorischen Konstanten sind, sondern dem historischen Wandel genauso unterliegen wie „ästhetische Standpunkte“, ja mehr noch, dass Gattungsmerkmale als ästhetische Kategorien von historischen ästhetischen Präferenzen nicht zu trennen sind. Es geht mir hier aber gar nicht um die Rettung des Definitionsversuchs von Petersen und Winter im allgemeinen. Ich werde aber sehr wohl zeigen, dass Petersens Begriff der Literaturoper zum Teil sogar gegen seine eigenen Schlussfolgerungen auf den *Wozzeck* durchaus zutrifft, dass also etwas von Büchners Text herrührendes Fremdes in der Oper kenntlich bleibt. Zuvor aber verfolge ich die schiefe Bahn von Knaus' Argumentation noch ein Stück weiter, um den geeigneten Punkt zum Absprung zu finden. Auffallend an Knaus' Darstellung der Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert ist die Tatsache, dass sie sich ganz auf die italienische Oper

⁹ Vgl. Hermann Danuser: Die Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber-Verlag, Laaber 1984 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), S. 350

¹⁰ Vgl. Carl Dahlhaus: Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte, Neuausgabe, München u. a. 1989, S. 281

¹¹ Vgl. Knaus, 2004, S. 219ff. und S. 229

¹² Petersen und Winter, 1997, S. 12

¹³ Vgl. Knaus, 2004, S. 223, besonders Fn. 19

¹⁴ Ebd.

konzentriert und zwar auch um den Preis nicht ganz überzeugender Ausgrenzungen. So bleibt sie eine Erklärung dafür schuldig, warum sie auf die Anfänge der direkten Übernahme literarischer Texte in der russischen Oper - erstmals vertonte Mussorgskij 1868 in seinem Fragment Die Heirat (Text: Gogols gleichnamiges Stück) einen Schauspieltext Wort für Wort, ohne ihn zu verändern – als Sonderweg, den man außer Acht lassen könnte, abtut. Dabei hat Debussy während seiner Arbeit an der 2. Fassung seines *Pelléas* eben den Klavierauszug von *Boris Godunov* studiert, so dass es offensichtlich eine direkte Verbindungslinie vom angeblichen russischen „Sonderweg“ zur oft fälschlich als erste ihrer Gattung bezeichneten Literaturoper Debussys gibt. Doch auch auf den gattungsgeschichtlichen Stellenwert von Debussys Oper geht Knaus nicht weiter ein, obwohl hier wiederum eine direkte Verbindungslinie zu Berg zu ziehen wäre, der sich während der Arbeit am *Wozzeck* mehrmals auf Debussys *Pelléas* berufen hat.¹⁵ Erst diese Ausgrenzung macht es Knaus möglich zu behaupten, dass die Übernahme literarischer Texte in weitgehend unveränderter Form in Italien begonnen habe (Mascagnis Heine-Vertonung *Guglielmo Ratcliff*, uraufgeführt 1895, wird so zur ersten „Literaturoper“). An dieser Stelle erwähnt sie dann zwar die Gleichzeitigkeit dieser Entwicklung an mehreren Orten (Debussy, Tschaikowsky, Strauss), misst dieser Tatsache aber keine weitere Bedeutung zu, sondern sucht die Ursprünge der Literaturoper in der italienischen Operngeschichte des 19. Jahrhunderts. Was sie dort über Verdis Hinwendung zur Weltliteratur, die aber die italienischen Opern- und Librettokonventionen in Kraft lässt und Boitos Begründung seiner Abweichungen davon mit der Intention der Dichter sagt, ist sicherlich für die italienische Entwicklung von großer Bedeutung. Auch weist sie mit Recht auf den entscheidenden Schritt in Frankreich hin, von metrischen Texten zu Prosatexten überzugehen. Ob ihre Schlussfolgerung, dass dadurch kein neuer Libretto-Typ entstanden sei, sondern einfach keine Notwendigkeit mehr bestand, eigene (eben metrische) Libretti zu schreiben, standhält, das lässt sich bezweifeln. Die von Knaus selbst nachgewiesene intensive Auseinandersetzung Bergs mit den Wedekindschen Stücken als literarischen Texten spricht jedenfalls produktionsästhetisch eher für das Gegenteil.¹⁶ Vor allem aber fehlt in Knaus' Darstellung ein wesentlicher, vielleicht sogar der wesentliche Einflussfaktor. Wagner nämlich wird nur zweimal und eher nebenbei erwähnt. So wird nach Knaus *Wozzeck* zu einer Oper nach Verdi.

Für die Einordnung des *Wozzeck* in die Gattungsgeschichte der Oper muss aber, bedenkt man Ort und Zeit seiner Entstehung – 1914 bis 1922 in Wien, also im deutschsprachigen Raum – sein Verhältnis zu Richard Wagners Musikdrama von entscheidender Bedeutung sein. Zugespitzt formuliert: *Wozzeck* ist eine Oper nach Wagner. Was bedeutet aber Oper nach Wagner? Einen Hinweis in diese Richtung gibt auch Knaus, nur greift dieser viel zu kurz. Sie spricht zwar von der Erneuerung des dichterischen Anspruchs durch Wagner, was schon an sich eine extreme Verkürzung der historischen Rolle Wagners darstellt, neutralisiert diese Wirkung aber geradezu, indem sie behauptet: „Wenn sich bereits die Florentiner Cammerata die griechische Tragödie zum Vorbild nimmt, dann ist die literarische Orientierung des

¹⁵ Vgl. Ernst Hilmar: *Wozzeck* von Alban Berg. Entstehung – erste Erfolge – Repressionen (1914-1935), Universal Edition, Wien 1975 (= UE-monographie, UE 26218), S. 19 mit Bezug auf den Kinderchor in der letzten Szene und noch wichtiger S. 21, wo ein Brief Bergs an Webern zitiert wird, in dem er sich gerade in Bezug auf die Orchesterzwischenstücke auf Debussy beruft.

¹⁶ Freilich erwähnt auch Knaus den literarischen Anspruch, den die Komponisten entwickeln und verweist darauf, dass dies schon bei Verdi beginnt. Die Frage ist aber, wie sehr sich so eine Tendenz verstärken muss, um von einem neuen Libretto-Typ sprechen zu können. Jedenfalls gehe ich davon aus, dass zunehmende Veränderungen der Auffassung des Materials schließlich dieses verändern.

Opernlibrettos so alt wie die Gattung Oper selbst.“¹⁷ Hier zeigt sich die Gefahr der Text-Zentriertheit des Ansatzes im großen Maßstab. Aus der Orientierung der Oper an der griechischen Tragödie wird die Orientierung des Librettos an ihr. Das Libretto sei folglich immer schon literarisch gewesen und Wagner habe im 19. Jahrhundert diesen literarischen Anspruch des Librettos wieder verstärkt. Damit wird aber die Schockwirkung, die von Wagner ausging und nicht nur den deutschen Sprachraum, sondern ganz Europa erfasste, unerklärlich. Man muss also die Frage stellen: Was bedeutet die ursprüngliche Orientierung der Oper an der griechischen Tragödie und wie wirkt sie sich auf die weitere Geschichte der Oper aus? Der Ursprung der Oper ist bekanntlich verbunden mit der Neustrukturierung der alten (Kirchen-)Musik (*prima prattica*, also Polifonie und Kontrapunkt), mit der Erfindung also der *seconda prattica* (also Monodie und basso continuo) bzw. des *stile rappresentativo*. Aufgefasst hat man das als „Wiederentdeckung“ der antiken Deklamation, für die es allerdings keine Quellen gab und gibt. Diese „Wiederentdeckung“ war also eigentlich eine Erfindung, eine Fiktion also. In diesem Sinne kann Lacou-Labarthe dann die gesamte westliche Musikgeschichte seither – vielleicht mit Ausnahme Weberns, wie er meint – als *musica ficta* (abgeleitet von *ingere*) verstehen. Die Musik soll also im Sinne des *stile rappresentativo* die Dichtung imitieren, um als Kunst der Empfindung und der Wirkung deren Wirkung zu steigern und nicht zuletzt die Verbindung herzustellen zu jenem Bereich vor Auftreten des Wortes, den man das Dionysische nennt. Mit dem Hinzutreten der Theorie der Tragödie, die man sich als Gesamtkunstwerk vorstellt, wird dann die Oper zu einem gigantischen historischen Versprechen, zum Versprechen der Wiedergeburt der (großen) Kunst. Folgt man Lacou-Labarthe bei seiner Verlängerung dieses „Versprechens“ bis in die Zeit der Romantik hinein, so wird nachvollziehbar, worin die unglaubliche Wirkung Wagners bestand. Die Dimension des Wagnerianismus ist nicht mit der geschickten Eigenpropaganda Wagners allein zu erklären, sondern weit mehr durch den Glauben, nun tatsächlich eine den Dimensionen nach der großen griechischen wie der großen christlichen Kunst entsprechende „große Kunst“ gefunden zu haben. Mit anderen Worten: Wagner hat das jahrhundertealte Versprechen der Gattung eingelöst.¹⁸ Erreicht – oder man könnte aus der Perspektive Nietzsches nach dem Bruch mit Wagner auch sagen: bezahlt – wird diese Einlösung mit der Sättigung der Musik und der Sättigung der Gattung Oper. Diese Sättigung besteht einerseits in der Vollentfaltung aller technischen Möglichkeiten (ermöglicht dadurch, dass die Musik schon vor der Fotografie Schauplatz technischer Veränderungen vor allem in der Instrumentierung war), andererseits aber durch Expansion des Prinzips *prima la musica*. So wird die Musik zur Retterin der Sprache und der Dichtung: „Die Wissenschaft hat uns den Organismus der Sprache aufgedeckt; aber was sie uns zeigte, war ein abgestorbener Organismus, den nur die höchste Dichternoth wieder zu beleben vermag, und zwar dadurch, daß sie die Wunden, die das anatomische Sezirmesser schnitt, dem Leibe der Sprache wieder schließt, und ihm den Athem einhaucht, der ihn zur Selbstbewegung beseele. Dieser Athem aber ist – die Musik. – – „, zitiert Adorno Wagner.¹⁹ Damit aber wird nicht nur die Musik sozusagen aufgeladen mit historischer Sendung, sondern – und hier ist Lacou-Labarthes Argumentation zu ergänzen – die Sättigung erfasst auch das Verhältnis von Musik und Text,

¹⁷ Knaus, 2004, S. 240

¹⁸ Vgl. dazu die Einleitung in: Lacou-Labarthe, 1991, S. 7-15

¹⁹ Adorno, 1986, Bd. 13, S. 94. Die Stelle wird wiederum von Lacou-Labarthe, 1991 zitiert, dort: S. 159. Adornos unmittelbar folgenden Kommentar zitiert er nicht, obwohl er genau in die Richtung der Einlösung des Versprechens weist. Er lautet: „Es wird also der Musik nicht weniger zugemutet, als die geschichtliche Tendenz der Sprache, die auf die Signifikation hin, zugunsten der Expression zurückzunehmen.“

das Zwischen also. Um dies nachvollziehbar zu machen, muss ich eine etwas längere Stelle aus Wagners Schrift „Oper und Drama“ zitieren:

„Ist die dichterische Absicht – als solche – noch vorhanden und merklich, so ist sie im Ausdrucke des Musikers noch nicht untergegangen, d.h. verwirklicht; ist aber der Ausdruck des Musikers – als solcher – noch kenntlich, so ist er auch von der dichterischen Absicht noch nicht erfüllt; und erst wenn er in der Verwirklichung dieser Absicht als ein Besonderes, Merkliches untergeht, ist weder Absicht noch Ausdruck mehr vorhanden, sondern das Wirkliche, was beide wollten, ist gekonnt, und dieses Wirkliche ist das Drama, bei dessen Vorführung wir weder an Absicht noch Ausdruck mehr erinnert werden sollen, sondern dessen Inhalt als eine, vor unserem Gefühle als nothwendig gerechtfertigte menschliche Handlung, uns unwillkürlich erfüllen soll.“²⁰

Text und Musik werden bei Wagner zu selbstständigen Ebenen, die aber aufeinander bezogen sind und zwar mimetisch. Lacou-Labarthe spricht folglich völlig zu Recht nicht nur von der Sättigung der Musik, sondern auch von der Sättigung der Gattung Oper. Erst durch die größtmögliche Sättigung der Musik, der Musik aber als *musica ficta* im Lacou-Labartheschen Sinn, durch Steigerung der Fiktion also gelingt nach Wagner der Umschlag von Fiktion in Realität, als welche er das Drama – gemeint ist natürlich das Musikdrama – bezeichnet. Nach Wagner gibt es dementsprechend zwar mehrere Optionen (nostalgisch – der späte Strauss, schwulstig – der frühe Strauss, Schönbergs Gurre-Lieder, subtil – Debussy), aber alle tragen den Stempel dieser Totalisierung der Einheit von Text und Musik. Der andere Weg bestünde im Verzicht auf die Totalisierung und damit auch auf das große Kunstwerk, im Fragment also. Lacou-Labarthe nennt hier *Lulu* und *Moses und Aron*, die tatsächlich (aus unterschiedlichen Gründen zwar) Fragmente geblieben sind, er nennt aber auch *Wozzeck*. In Bezug auf die Textwahl könnte man dem auch zustimmen, doch muss man auch sehen, dass Berg alles mögliche unternommen hat, um aus diesem Fragment ein geschlossenes und in diesem Sinn ein totales Kunstwerk zu machen. Diese Absicht Bergs betonen sowohl Petersen als auch Knaus (in Bezug auf *Lulu* und *Wozzeck*), aber selbst Adorno spricht von der Geschlossenheit des *Wozzeck* durch Konstruktion. Vor allem Petersen weist in seiner semantischen Analyse der *Wozzeck*-Musik eine Verschränkung von figurenbezogenen und ideenbezogenen Semantemen nach, die noch weit über Wagners Leitmotivtechnik hinausgeht. Was dagegen Lacou-Labarthe hier ins Treffen führt, ist nicht überzeugend. Er spricht in Bezug auf den *Wozzeck* vom „Verbot“, vom Verbot der Beredsamkeit und vom Verbot der Musik.²¹ Gemünzt ist das wohl auf die Sättigung des Melos im Gesang bei Wagner, wobei man allerdings auch die Auffassung vertreten könnte, dass die „Beredsamkeit“ bei Wagner bereits ins Orchester verlagert wird. Das von Petersen aufgedeckte Semantemensystem zeigt aber auch im *Wozzeck* eine sehr große Beredsamkeit sowohl der Gesangsstimmen als auch des Orchesters. Wenn Lacou-Labarthe in diesem Zusammenhang auf den Sprechgesang verweist, dann übersieht er entweder, dass dieser nur von zwei Figuren des Stückes (*Wozzeck* und Marie) an ganz bestimmten Stellen verlangt wird, während alles andere nach Bergs ausdrücklicher Anweisung gesungen werden soll²², oder er dankt an dieser Stelle bereits an

²⁰ Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 4, S. 206

²¹ Vgl. Lacou-Labarthe, 1991, S. 160. Da er dies „Verbot“ sozusagen nur nebenbei erwähnt und nicht weiter ausführt, bleibt das Gemeinte einigermassen im Dunkeln.

²² Zum einen hat Berg die Rolle der Sprechstimme im Lauf der Arbeit an der Oper immer weiter zurückgedrängt, davon wird später noch ausführlicher die Rede sein, zum anderen hatte der anfängliche Sprechgesang seinen Grund in der nicht angenommenen Fähigkeit der Sänger, bestimmte Melodien zu singen. In diesem Zusammenhang sollte man auch die Entstehungsgeschichte des *Pierrot* und damit die Erfindung des

Schönbergs *Moses und Aron*. Aus diesen Gründen halte ich Lacou-Labarthes These vom Verzicht auf Totalisierung bei Berg für falsch, jedenfalls so wie sie von Lacou-Labarthe begründet wird. Dennoch denke ich, dass Berg der Totalisierung sozusagen entgangen ist und zwar durch Risse und Brüche auf allen drei Ebenen der Geschlossenheit oder Totalisierung: der Ebene des Textes, der Ebene der Musik und der Ebene des Verhältnisses beider zueinander. Bruch und Zäsur, die Lacou-Labarthe als postwagnerianisch in Bezug auf *Moses und Aron* feststellt, sind auch im *Wozzeck* zu finden, so meine These. In Analogie zu Adornos Rede von der Geschlossenheit des Offenen bei Büchner, kann man also von der Offenheit des Geschlossenen bei Berg sprechen.²³

3. Die Offenheit der Geschlossenheit auf der Ebene des Textes

Die musikwissenschaftliche Forschung zum *Wozzeck* von Hilmar über Petersen bis zu Knaus betont Bergs Bestreben, in seiner Texteinrichtung bereits weitgehende Geschlossenheit des Textes herzustellen. Immer wieder wird dazu folgende Stelle aus Bergs *Wozzeck*-Vortrag von 1929 zitiert, wo er meint, sein Anliegen sei es gewesen, für die „losen, ja fragmentarischen Szenen (...) 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.“²⁴ Knaus stellt auch, aufbauend auf Petersens Analyse der Texteinrichtung, dar, wie Berg dabei vorgegangen ist und kommt zum Schluss, dass die Vorgangsweise sich von der gegenüber Wedekinds Texten angewendeten unterscheidet. Während Berg beim *Lulu*-Text in die Szenen eingreift, lässt er sie beim *Wozzeck* bis auf ganz wenige Ausnahmen völlig unverändert, d. h., er ändert nicht nur nichts am Wortlaut, sondern kürzt nicht einmal innerhalb der Szenen. Die für die Vertonung nötige Reduktion des Textes und die dramaturgische Anpassung an die von ihm angestrebte musikdramatische Form erreicht er im Wesentlichen durch Streichung ganzer Szenen. Dadurch, meint Knaus, komme eine Konzentration auf die Ereignisse zwischen wenigen Personen zustande. Das Ergebnis von Strauss' Texteinrichtung zu seiner *Salome* fasst Knaus an anderer Stelle ganz ähnlich zusammen, so dass man wohl für die Texteinrichtung des *Wozzeck* genauso wie für die der *Lulu* zeitgenössische musikdramatische Präferenzen als bestimmend annehmen kann. Knaus' Schlussfolgerung für den *Wozzeck* lautet dann folgerichtig, Berg habe den Text „einer von ihm idealisierten musikdramatischen Form angepasst, die auf den Paradigmen der Geschlossenheit und Zusammenhangbildung beruht.“ Dass es sich dabei um eine musikdramatische Form handelt, das kann man noch weiter untermauern, wenn man hier mit bedenkt, dass Hilmar anhand der Eintragungen in Bergs Handexemplar des Textes nachweisen konnte, dass bereits der Prozess der Texteinrichtung mit kompositorischen Überlegungen, ja oft schon wesentlichen kompositorischen Vorentscheidungen verbunden war. Wenn er dann allerdings daraus die Schlussfolgerung

Sprechgesangs nicht vergessen. Als sich dann in den ersten Aufführungen des *Wozzeck* herausstellte, dass die Sänger doch mehr singen können als erwartet, machte sich Berg 1926 und dann nochmals 1929 an die Überarbeitung der Singstimmen mit dem ausdrücklichen Ziel, den Schönklang der Stimmen zu verstärken. Doch auch schon anfänglich betonte er den melodischen Aspekt und sprach von der „Sprechstimm-Melodie“. Vgl. dazu Hilmar, 1975, S. 39ff.

²³ Und zwar nicht nur in den beiden Opern, sondern auch in der Instrumentalmusik. Für das Kammerkonzert demonstriert das Adorno ja selbst, ohne Schwierigkeiten könnte man diese Offenheit aber auch am Violinkonzert aufzeigen, man denke nur an das Zitat des Bach-Chorals nach der Höhepunktpassage.

²⁴ Zit. n. : Knaus, 2004, S. 209

zieht: „Die Musik wurde nicht zu einem Text geschrieben, sondern dieser wurde in den Plan der Komposition eingefügt“²⁵, dann schießt er wohl deutlich übers Ziel hinaus. Seine eigene Analyse der Eintragungen Bergs im Handexemplar lässt nämlich einen viel komplexeren Vorgang erkennen: Die Beschäftigung mit dem Text legt ihm bestimmte musikalische Formen nahe, die freilich als dem Text Fremdes sozusagen ihr Eigenleben entwickeln und so wiederum auf die Gliederung des Textes zurückwirken.²⁶ Es ist also wohl eher von einem dialektischen Prozess auszugehen als von einer bloßen Einfügung des Textes. Allerdings verweist Hilmars Formulierung auf ein gewisses Moment der Gewaltigkeit gegenüber dem Text, das in Bergs eigener oben zitierten Aussage noch viel deutlicher zum Ausdruck kommt. Obwohl diese Formulierung Bergs in der Forschung oft zitiert worden ist, ist dieser Aspekt der gewaltsamen Zurichtung, auf den Berg hier verweist, nicht weiter beachtet worden. Dabei ist diese Formulierung erstaunlich deutlich, und zwar nicht nur durch die Verwendung des Wortes „erzwang“, sondern überhaupt in der Gegenüberstellung der ursprünglich fragmentarischen, ungeordneten Szenen und der erzwungenen dramatischen Geschlossenheit. Die Formulierung steht in auffallendem Widerspruch zur tatsächlichen, eher als behutsam zu charakterisierenden Vorgangsweise Bergs bei der Texteinrichtung. Allein mit der Werbeabsicht des Vortrags kann die zugespitzte Schärfe von Bergs Formulierung wohl kaum erklärt werden. Sie scheint mir vielmehr auf das Bewusstsein Bergs von einer gewissermaßen gewaltsamen Zurichtung des Büchnerschen Textes zu verweisen, die er hier voll und ganz auf sich nimmt, für die er aber eigentlich gar nicht verantwortlich ist. Bergs Rede von den „losen, ja fragmentarischen Szenen“ passt erstaunlich gut auf die Ergebnisse der modernen Woyzeck-Forschung, die drei Entstehungsstufen und vier Handschriftengruppen (H1 – H4) des unvollendet gebliebenen Textes unterscheidet.²⁷ Während in H1 noch eine Mordmoritat vorliegt, deren Handlung mit Hilfe von Büchners Schlaglichttechnik an die zentrale Figur gebunden wird, ist H2 unmittelbar fragmentarisch. Die Handlung bricht vor der Mord-Szene ab, durch Einführung der Figuren des Hauptmanns und des Doktors wird aber eine Konkretisierung des sozialen Umfelds erreicht. Durch Komplizierung und Differenzierung wird der kausale zu einem impliziten Handlungszusammenhang aufgelöst. Diese Entwicklungstendenz wird in der von Lehmann als „vorläufige Reinschrift“ bezeichneten H4 noch verstärkt. H4 bricht ebenfalls vor der Mord-Szene ab. H3 schließlich enthält einzelne Szenenentwürfe. Aus dieser Überlieferungssituation wird deutlich, dass eine Lesefassung bzw. eine Bühnenfassung aus Büchners Hand nicht vorliegt, sondern auf jeden Fall von Dritten erst hergestellt werden muss. Die Lesefassung in der Münchner Ausgabe übernimmt zunächst die Szenenfolge von H4 und ergänzt diese dann um weitere Szenen. Diese Vorgehensweise wird gerechtfertigt durch die Forschungsergebnisse zu Büchners Ästhetik. Meier kommt diesbezüglich zum Schluss: „(...) dem Textmaterial ist die freie, nichtklassische Form angemessen“. Trotzdem aber sei eine von Büchner intendierte „Ordnung der Szenen zu einem schlüssigen Ganzen“ zu erkennen. Wenn Meier vom schlüssigen Ganzen des Büchnerschen Woyzeck spricht, dann klingt Adornos Rede davon, wie „geschlossen das Offene, wie vollendet das Unvollendete bei Büchner“²⁸ sei, wie eine Vorwegnahme moderner Forschungsergebnisse. Meier bestätigt hier sozusagen Adornos Diagnose, wenn er zwei

²⁵ Hilmar, 1975, S. 19 (Zitat), zu seiner Analyse vgl. die Seiten davor.

²⁶ Sehr anschaulich wird das in der Gegenüberstellung der Textbucheintragungen und der Partitur der vierten Szene des ersten Aktes, die Hilmar auf S.15f. bringt: Aus den geplanten 12 Variationen werden in der ausgeführten Komposition 21, der Text wird also weiter untergliedert bzw. eine Textstelle wird gestrichen.

²⁷ Vgl. dazu und zum Folgenden den Überlieferungsbericht in der Münchner Ausgabe: Georg Büchner: Werke und Briefe, München 1988 (= dtv 2202), S. 613ff.

²⁸ Adorno, 1986, Bd. 13, S. 429

komplementäre Techniken Büchners identifiziert, die den Zusammenhang der Szenen herstellen. Die eine ist die Konzentration auf die zentrale Figur Woyzeck, die andere besteht in der Verknüpfung der Szenen durch übergreifende Motivketten: „V. Klotz hat hierfür den Begriff der „metaphorischen Verklammerung“ geprägt: Leitmotive („Blut“ / „rot“ / „Messer“) verbinden die Szenen nicht materiell wie im traditionellen Drama, sondern unbegrifflich-sinnlich.“²⁹ Wir werden im nächsten Kapitel sehen, dass man eine strukturelle Übereinstimmung dieser Verknüpfungstechnik Büchners auf der Textebene mit der Verknüpfungs- und Leitmotivtechnik Bergs auf der Musikebene feststellen kann. Auf der Textebene freilich waren Berg diese Forschungsergebnisse aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwangsläufig unbekannt. Was Berg vom Beginn seiner Beschäftigung mit dem *Wozzeck* 1914 bis zum Herbst 1919 bekannt war, das war, wie Petersen nachgewiesen hat, die Insel-Ausgabe von 1913, die zwar ein vorgezogener Separatdruck der Hausenstein-Ausgabe von 1916 ist, in Wortlaut und Reihenfolge der Szenen damit aber mit der Landau-Ausgabe von 1909 übereinstimmt. Diese wiederum stimmt im Wortlaut mit der Franzos-Ausgabe von 1879 überein, verändert aber deren Szenenfolge. Der wesentliche Unterschied sowohl der Erstausgabe von Franzos als auch - und zwar dort sogar noch verstärkt - der Landau-Ausgabe zur Lesefassung der Münchner Ausgabe besteht darin, dass die Szenenfolge nicht H4 folgt, sondern bereits die von Berg genannte klassische Abfolge von „Exposition, Peripetie und Katastrophe“ herstellt. Berg wiederum übernimmt, wie schon gesagt, die Szenenfolge unverändert, d. h. er übernimmt die Szenenfolge von Landau.³⁰ Petersen kann zwar zeigen, dass Berg durch seine Streichungen diese Tendenz der Verstärkung der Stringenz der Handlungsführung noch weiter verstärkt, zudem teilt Berg die verbliebenen Szenen auf drei Akte auf, doch gibt das noch keine Erklärung für Bergs Formulierung von seinem Erzwingen der klassischen Form, die ihm ja in hohem Ausmaß bereits vorlag. Dass Berg anscheinend das, was er mit dem Büchnerschen Text getan hat als Gewalttat aufgefasst hat, das wird erst erklärbar durch eine Zäsur in der Arbeit am *Wozzeck*, die sich auch im Werk selbst niedergeschlagen hat. Petersen konnte nachweisen, dass die Texteinrichtung zwischen 1919 und 1922 in eine schwere Krise gerät. Im Herbst 1919 erfährt Berg durch eine Zeitungsnotiz nämlich von einem kritischen Aufsatz Georg Witkowskis zur Franzos-Landau-Ausgabe, dem dann 1920 Witkowskis eigene Ausgabe folgt, die als erste wissenschaftliche *Woyzeck*-Ausgabe betrachtet werden kann. Petersen konnte zeigen, dass Berg sich sowohl den Aufsatz als auch die Ausgabe Witkowskis besorgt hat. Petersen geht davon aus, dass Berg diese kritische Ausgabe wahrscheinlich 1921 tatsächlich vorlag, zu einem Zeitpunkt also, zu dem bereits 2/3 der Komposition fertiggestellt waren, jedenfalls aber der ganze 1. Akt und die Straßenszene des 2. Aktes, auf deren musikalischem Höhepunkt sich ausgerechnet die von Franzos hinzugedichtete Textzeile „Gott im Himmel!“ findet. Bei Berg löst dieser Schock der Entdeckung der Inauthentizität seiner Textgrundlage ein Schwanken zwischen *Woyzeck* und *Wozzeck* aus. So beginnt er 1921 „*Woyzeck*“ zu schreiben, korrigiert dann aber doch auf „*Wozzeck*“ zurück. Dieses Schwanken bleibt aber nicht auf die Lesart des Namens beschränkt. Petersen weist nach, dass Berg in der Wirtshausszene Kollationen des Witkowski-Wortlauts vornimmt. Diese umfassen Satzstellungen, Einfügungen (z. B. „das Weib ist heiß heiß“), ausgewechselte Wörter, Figurenaustausch, Streichung von Franzoschen Hinzudichtungen.³¹ Dass Berg schließlich doch bei der Landau-Ausgabe als Textbasis bleibt bzw. zu ihr zurückkehrt, erklärt Petersen mit praktischen Gründen: das weit fortgeschrittene

²⁹ Alber Meier: *Georg Büchners Ästhetik*, München 1983 (= *Literatur in der Gesellschaft* N. F. 5), S. 79

³⁰ Vgl. dazu Petersen, 1985, Kapitel 1, insbesondere die Übersicht S. 52

³¹ Vgl. Petersen, 1985, S.36f.

Stadium der Komposition, urheberrechtliche Fragen. Darüber hinaus kann man aber aus dieser Krise folgende Schlussfolgerungen ziehen:

1. Berg empfand möglicherweise die Texteinrichtung als eine beinahe gewaltsame Zurichtung, weil er durch die Umstände tatsächlich gezwungen war, eine von ihm ursprünglich für authentisch gehaltene Textbasis als Zurichtung zu erkennen und dennoch beizubehalten. Symptomatisch für den beinahe traumatischen Charakter der dadurch ausgelösten Krise ist auch die Tatsache, dass Berg dieses Thema öffentlich nie explizit angesprochen hat.
2. Die Krise hinterlässt in der Wirtshausszene ihre Spuren auch materiell im Text der Oper. Die Zäsur *Woyzeck/Wozzeck* schlägt sich im Text der Oper selbst nieder. In diesen Spuren öffnet sich der geschlossene *Wozzeck* zum offenen *Woyzeck* hin.
3. Das durch die Umstände erzwungene Festhalten am *Wozzeck* führt über diese Spuren der Zäsur hinaus zur Verwirklichung dieser Zäsur durch Verschiebung von der Ebene des Textes auf die Ebene der Musik.

Dass Berg mit Hilfe seines musikalischen Semantemensystems tatsächlich verloren gegangene Sinnelemente des Büchnerschen *Woyzeck* in den *Wozzeck* zurückholt, steht nach Petersens Analyse außer Zweifel. Ein Beispiel aus den zahlreichen Belegen Petersens muss hier zur Illustration genügen. Nach dem Mord an Marie geht *Wozzeck* in die Schenke, wo die Gesellschaft das Blut an seiner Hand wahrnimmt und ihn mit dem Verdacht konfrontiert, er sei ein Mörder. Dementsprechend geht in der Musik der Mörder-Rhythmus als bestimmendes Element durch die ganze Szene, nur *Wozzecks* Gesangsstimme bricht aus ihm manchmal aus. Mehr noch: Bereits im der Szene vorausgehenden Orchesterzwischenpiel wird das Orchester sozusagen zum Anwalt der Gesellschaft, indem es den Mörder-Rhythmus erklingen lässt. Bei Franzos-Landau nun und somit aus den beschriebenen Gründen auch in der Oper stellt dann *Wozzeck* selbst die Frage „Bin ich ein Mörder?“ (III/3 T. 206). Bei Witkowski aber lautet die Frage: „Bin ich Mörder? Was gafft ihr? Guckt Euch selbst an!“, d. h. bei Büchner weist *Woyzeck* die Anklage der Gesellschaft zurück und weist die Schuld ihr zu. Berg nun behält zwar den Wortlaut von Franzos bei, lässt ihn aber auf die Töne des Proletarier-Motivs singen, wodurch also die Musik den im Wortlaut des Textes fehlenden Sinn ergänzt. Vorher schon singt *Wozzeck* zwar das von Franzos eingefügte Lied „Es ritten drei Reiter wohl an den Rhein“, was signalisiert, dass er an den Mord denkt, Berg lässt es ihn aber auf die Melodie des Wiegenliedes singen und stellt so musikalisch die Büchnersche Intention wieder her, die *Woyzeck* an Marie denken lässt, ohne textuell zum Büchnerschen Lied zurückzukehren.³² Auch in diesem Verfahren, das ja ein Auseinandertreten von Text und Musik, im Extremfall bis zum Widerspruch, bedeutet, ist das Moment der Öffnung des Geschlossenen zu erkennen, freilich nicht mehr auf der Ebene des Textes, sondern bereits auf der Ebene des Verhältnisses von Text und Musik. Berg nimmt also die Intertextualität seiner Textgrundlage – Franzos, Landau, Witkowski und als, soweit auf dieser Grundlage möglich, zu erschließender Text: Büchner – ernst, nicht nur indem er sie stellenweise bei der Texteinrichtung berücksichtigt, sondern vor allem, indem er diese Intertextualität auf das Verhältnis von Text und Musik überträgt.³³

³² Vgl. Petersen, 1985, S. 142ff.

³³ In Abwandlung von Petersens These von der „sekundären Fiktionalität“ der Oper, die dadurch entstehe, dass zwei autonome Zeichensprachen eine Symbiose miteinander eingingen, wodurch die Figuren des Dramas auch zu musikalischen Subjekten würden, könnte man hier von einer sekundären Intertextualität sprechen. Zur „sekundären Fiktionalität“ vgl. Petersen, 1985, S. 281-294

4. Die Offenheit der Geschlossenheit auf der Ebene der Musik

Auf dramaturgischer Ebene hat Berg den *Wozzeck* in drei Akte zu je 5 Szenen eingeteilt, so dass sich eine perfekte Symmetrie nach der einfachen Formel $3 \times 5 = 15$ ergibt. Darin kann man sicherlich das Streben Bergs nach dramaturgischer Geschlossenheit erkennen, wie das die Forschung von Hilmar bis Knaus auch getan hat. Auch die beiden Orchesterzwischenstücke können als Nachspiele aufgefasst werden, welche den ihnen jeweils vorhergehenden Akt abschließen. Freilich sind sie auch Zwischenstücke, die bereits auf den nächsten Akt voraus verweisen. Zudem sind die Übergänge derart nahtlos, dass die Grenzen zwischen den Akten durch diese Zwischenstücke auch wieder verwischt werden, was freilich wiederum als Beitrag zur Geschlossenheit des Ganzen betrachtet werden kann. Stellt man nun die Frage, ob der von Berg offensichtlich angestrebte klassische Dramaturgie – Exposition, Peripetie und Katastrophe in drei Akten zu jeweils 5 Szenen – eine musikalische Architektur entspricht, so ist zunächst festzustellen, dass diese Architektur sowohl die Einheit der Akte als auch die der Szenen zu betonen scheint. Der 1. Akt besteht musikalisch-architektonisch aus einer Folge von Charakterstücken, der 2. hat die Form einer Sinfonie, der 3. besteht aus einer Folge von Inventionen. Zunächst leuchtet der Zusammenhang von musikalischer Architektur und Dramaturgie durchaus ein: Charakterstücke für die Exposition der Figuren und des Konflikts, die Sinfonie – eine Form, die schon in der Wiener Klassik, vor allem von Beethoven, mit innerer Dramatik ausgestattet wurde – für die Zuspitzung des Konflikts, aber: Inventionen für die Katastrophe? Da kommt man ins Zweifeln, ob hier ein ähnlich unmittelbarer Zusammenhang im Sinne von Ähnlichkeit zwischen Dramaturgie und musikalischer Architektur hergestellt werden kann. Invention bedeutet im engeren Sinn „Erfindung“, d. h. den musikalischen Einfall vor seiner Ausarbeitung (Durchführung oder Variation). Es genügt, sich die Inventionen Bergs im *Wozzeck* nur oberflächlich anzusehen, um zu erkennen, dass hier nicht dieser Begriff der Invention gemeint sein kann. Weitaus ähnlicher sind Bergs Inventionen den berühmten Inventionen Bachs, denen ein anderer Inventionsbegriff zugrunde liegt, der von Bach auch angegeben wird. Im Titel der 2st. Inventionen und 3st. Sinfonien von 1723 heißt es nämlich: „Auffrichtige Anleitung ... gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen ...“³⁴ Es handelt sich bei Bachs Inventionen also nicht nur um Übungsstücke für Cembalo-Spieler, sondern auch um ein Lehrwerk des Komponierens nach dem Inventio-Elaboratio-Prinzip. Diese didaktisch-theoretische, man könnte auch sagen metamusikalische Dimension findet sich überhaupt im Spätwerk Bachs, vor allem auch in seinem Fugenwerk (Das wohltemperierte Klavier, Die Kunst der Fuge). In diesem Zusammenhang fällt dann auch auf, dass auch Bergs Sinfonie (2. Akt) zwar die vier Sätze der klassischen Sinfonie (Sonatenhauptsatz, langsamer Satz, Scherzo, Rondo) aufweist, nach dem Sonatensatz aber eine Invention mit Tripelfuge eingeschoben ist. Das verweist einerseits wiederum zurück auf Bachs Metamusik, andererseits aber auch auf eine weitere wesentliche Station der Musikgeschichte, nämlich auf die Formexperimente Beethovens in seinen späten Klaviersonaten und Streichquartetten, die ebenfalls auch die Bachsche Fugenkunst zurückgreifen, zugleich aber weit in die Zukunft, in die Moderne voraus weisen. Dazu kommt noch, dass die Inventionen des 3. Akts nicht bloß Themen verarbeiten, sondern die Grundelemente der Musik überhaupt, wie eben Thema, Ton, Rhythmus, Akkord,

³⁴ Zit. n.: Brockhaus Riemann Musiklexikon in vier Bänden und einem Ergänzungsband. Herausgegeben von Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht und Kurt Oehl, 2. Auflage, Mainz: Atlantis-Schott Musikbuch-Verlag, 1995, Bd. 2, S. 244

Notenwertbewegung und Tonart. So gewinnt man den Eindruck, dass es hier nicht nur um die Suche nach der Dramaturgie angemessenen musikalischen Formen geht, sondern auch um eine metamusikalische Dimension, die freilich bei Berg zusätzlich noch eine historische Komponente erhält. So ist es wohl nicht Zufall, aber eben auch nicht ausschließlich dramaturgisch erklärbar, dass die Oper gerade mit der Form einer barocken Tanzsuite beginnt. Die Sinfonie des zweiten Aktes verweist dann, wie gesagt, auf die Klassik, der zweite „Satz“ allerdings kann als komplexer Verweis in verschiedene Richtungen, zurück zu Beethoven und weiter zurück zu Bach, indem er aber die klassische Viersätzigkeit der Sinfonie sprengt, auch in Richtung Mahler und somit Moderne interpretiert werden. Die Inventionen des letzten Aktes, in welchen musikalische Erfindung und Verarbeitung auf Grundelemente des Materials zurückgeführt werden, sind als Verweis auf die Neuorganisation des Materials in der Neuen Musik zu lesen. In diesem Zusammenhang steht auch ein direkter Hinweis Bergs auf ein Schlüsselwerk der Moderne³⁵, nämlich Mahlers 9. Sinfonie. In der 2. Szene des 3. Aktes zitiert Berg nämlich in Takt 114 den so genannten Katastrophenrhythmus aus dem Kopfsatz von Mahlers 9. Sinfonie (Takte 314ff.). Dramaturgisch gesehen bezieht er sich auf den unmittelbar vorangehenden Tod Maries und verbindet ihn mit der folgenden Wirtshausszene. Am Anfang der auf dem verstimmten Piano auf der Bühne gespielten Polka ist er verzerrt, aber noch deutlich zu erkennen. Doch kann man über die dramaturgischen Funktionen dieses Zitats hinaus darin auch einen Verweis auf die musikgeschichtliche Entwicklung sehen, da ja nun die Invention über einen Rhythmus folgt, in der das Grundelement Rhythmus zur Grundlage der Konstruktion wird, also thematisch behandelt wird. Eben diese thematische Behandlung des Rhythmus gehört zum Revolutionären von Mahlers 9. Sinfonie.³⁶ Adorno resümiert in seiner Mahler-Monographie: „Die thematischen Rhythmen, welche die Einheit stiften, wurden zum Modell derer aus Bergs *Wozzeck*, dem Kammerkonzert und schließlich der Monoritmica der *Lulu*: die serielle Einbeziehung des Rhythmus in die Konstruktion hat ihren Ursprung in jenem Satz.“³⁷ Sieht man sich nur den Beginn dieses Kopfsatzes der 9. Sinfonie Mahlers genauer an, erkennt man das Neuartige gerade im Zurückgehen auf das Material, aus dem langsam erst Musik entsteht. Der Satz beginnt nicht mit einem Thema, sondern mit einem einzigen Ton, alternierend in den Celli und in den Hörnern im pp. Zugleich entsteht dadurch ein rhythmisches Motiv, das von den Celli in den folgenden Takten wiederholt wird, während zunächst von der Harfe ein viertöniges Motiv mit einem Ganztonabstieg am Ende und dann erst der Kern des ersten Themas von den Hörnern gespielt wird. Nachdem sie in den beiden folgenden Takten eine Sechzehntelbewegung ausgeführt haben, wiederholen die Violen bis zum ersten Doppelstrich das Harfenmotiv mit dem Ganztonabstieg. Dieser Ganztonabstieg verklingt ganz am Ende der Sinfonie wiederum in den Violen „ersterbend“. So wie die Musik erst langsam, ausgehend vom bloßen Material, heraustretend aus der Stille sich entwickelt hat, so sinkt sie am Ende wieder ins Material und

³⁵ Für Adorno, aber auch für viele andere überhaupt das erste Werk der Neuen Musik.

³⁶ Die Tatsache, dass Berg Mahlers Katastrophenrhythmus nicht nur im *Wozzeck*, sondern auch in *Lulu* (in den Aktschlüssen) und in den Orchesterstücken op. 6 zitiert hat, zeigt seine Bedeutung für die Musik Bergs überhaupt und kann so meine These von der nicht nur dramaturgischen Funktion (Tod Maries) untermauern. Er gewinnt dadurch eine konkrete musikgeschichtliche Bedeutung für die Neue Musik, als deren Mitbegründer Berg ja gelten muss. Dass es auch Berg schon in einem frühen Stadium der Arbeit am *Wozzeck* auch um die Entwicklung der Neuen Musik ging, das geht klar aus seinem Brief an Anton Webern vom 19. 8. 1918 hervor. Dort beruft er sich auf Debussys *Pelléas*, auf Schönbergs *Erwartung* und vor allem auf dessen *Pierrot*, dem er hier noch eine viel größere Bedeutung zuschreibt, als er es dann in der ausgeführten Oper haben sollte. Der Brief ist abgedruckt in Hilmar, 1975, S. 21.

³⁷ Adorno, 1986, Bd. 13, S. 204

schließlich in die Stille zurück. Dazwischen aber wandern die motivisch-thematischen Elemente³⁸ durch das ganze Werk und alle Orchesterstimmen. Dieses neuartige Konstruktionsprinzip, das man nicht mehr mit dem klassischen Begriff der thematischen Verarbeitung fassen kann und das in dieser Sinfonie Mahlers erstmals konsequent verwirklicht wird, hat Berg im *Wozzeck* ebenfalls angewendet. Vor allem ein Motiv, das von Petersen „Klagemotiv“ getauft worden ist und von ihm zunächst Marie als Figurenmotiv zugeordnet wird, wandert dann aber nicht nur zu Wozzeck und zum Kind, sondern darüber hinaus in den Orchesterstimmen durch die ganze Oper.³⁹ Dies geschieht in einem Ausmaß, dass man versucht ist, von der Dissemination dieses Motivs zu sprechen.⁴⁰ Kann man dann also in der Abfolge der Formen und in der Architektur von Bergs *Wozzeck* ein Nachzeichnen der musikgeschichtlichen Entwicklung sehen? Ist dann aber auch diese Geschichte eine Katastrophengeschichte und ist in der Dissemination des Klagemotivs ein Klage auch über den Verlust der Tonalität zu sehen? Dies zu behaupten würde den Bogen wohl überspannen. Das gewichtigste Argument gegen diese totalisierende These stellt wohl Bergs antitotalisierende Tendenz dar. Das heißt freilich nicht dass es keinen Zug zur Totalisierung im *Wozzeck* geben würde. Auf der Ebene der Musik äußert er sich in der Konstruktivität der Architektur, deren Ergebnis Adorno als „Geschlossenheit durch Konstruktion“⁴¹ bezeichnet. Zu dieser Privilegierung der Architektur habe, meint schon Adorno, Berg die Atonalität, also das wohl stärkste Element der Offenheit auf der Ebene der Musik gezwungen: Der Wegfall der tonalen Funktionszusammenhänge „nötigte dazu, umso energischer andere Mittel zu entwickeln, die schlagkräftig den Zusammenhang herstellen.“⁴² Hier ist also tatsächlich von Atonalität als dem Verlust von Tonalität die Rede, der mit anderen Mitteln ausgeglichen werden muss. Diese Mittel werden aber eben nicht zu einem anderen geschlossenen System totalisiert, das nun das geschlossene System der Tonalität ersetzt. Berg komponiert den *Wozzeck* bewusst nicht in der Zwölftontechnik - bis auf wenige Stellen, dort aber auch in freier Anwendung und dramaturgisch begründet – und nur einmal kehrt er vorübergehend zur Tonalität zurück. Nur von der Geschlossenheit durch Konstruktion zu sprechen, wäre folglich falsch. Allen eingesetzten Mitteln der Schließung steht die Atonalität der *Wozzeck*-Musik als Öffnung gegenüber. Es ist daher von einer Dialektik der Schließung und Öffnung zu sprechen, durch die sich die *Wozzeck*-Musik und das ganze Werk der Totalisierung entziehen.⁴³ Diese Dialektik steht in Beziehung mit einer zweiten: Wolfgang Gratzer hat zwei Komponenten von Bergs Kompositionsästhetik unterschieden, die einander entgegengesetzt sind: Architektur und Übergang. Der Wille zu Planung und Aufbau einerseits und der Wille

³⁸ Auf Grund ihres oft fragmentarischen, durch Abbrüche gekennzeichneten und ihres elementaren, eben nicht nur melodischen, sondern vor allem rhythmischen Charakters möchte ich nicht von Motiven und schon gar nicht von Themen sprechen, da diese Begriffe dem spezifisch Neuen der Mahlerschen Materialbehandlung in der 9. Sinfonie nicht gerecht werden.

³⁹ Vgl. Petersen, 1985, S. 186ff.

⁴⁰ Durch diese Konstruktion entsteht wohl auch jene Autonomie der Musik, deren Entstehung Adorno als Paradoxie beschrieben hat, als Autonomie nämlich durch „rückhaltlose Versenkung in den Text“. (Vgl. Adorno, 1986, Bd. 13, S. 432f.)

⁴¹ Adorno, 1986, Bd. 13, S. 431

⁴² Ebd., S. 432. Diese These Adornos wird dann in der musikwissenschaftlichen Forschung wiederholt, allerdings meist ohne die Quelle anzugeben, so z. B. Knaus, 2004, S. 216

⁴³ So erweist sich Lacoue-Labarthes Rede von Bergs „Verzicht“ auf Totalisierung letztendlich trotz aller offensichtlich vorhandenen Totalisierungstendenz als richtig. (Vgl. Lacoue-Labarthe, 1991, S. 160)

alles zu verbinden andererseits machten den Grundwiderspruch in dieser Ästhetik aus.⁴⁴ Dem „Mathematiker“ Berg – besser wäre hier wohl Analytiker – stehe der „Meister des kleinsten Übergangs“ – so ja auch schon der Untertitel von Adornos Monographie über seinen Lehrer – gegenüber. Zum Abschluss seiner diesbezüglichen Analyse des *Kammerkonzerts* gelangt Gratzner sogar zum Schluss, dessen Partitur sei „Vom Willen zur Architektonik wohl durchdrungen; sie gibt diesem Willen jedoch nicht in dem Maß nach, dass er als der entscheidende konzeptionelle Gedanke der Struktur anzusprechen wäre.“⁴⁵ So ist es auch im Fall der *Wozzeck*-Partitur, denn die Architektur der musikalischen Formen der absoluten Musik sind zwar als organisierende Strukturen vorhanden, sie sind aber nicht hörbar und sollen auch nicht wahrgenommen werden.⁴⁶ In seiner Analyse des *Kammerkonzerts* spricht Adorno von der „Antinomie von Verbindlichkeit und Unverbindlichkeit“ und zitiert die Aussage Rudolf Kolischs, wonach in letzterer die Differenz Bergs zu Schönberg bestünde. Der Zug zur Verbindlichkeit ist der Zug zur architektonischen Konstruktion, deren Totalisierung Berg aber widersteht: „Während er tendenziell schon im *Wozzeck*, explizit dann im *Kammerkonzert*, immer mehr die Konstruktion verstärkte, mußte ihn gerade an ihr ein starres, heteronomes Moment stören“, schreibt Adorno an der gleichen Stelle. Daher habe er auch geögert, die Zwölftontechnik zu übernehmen und habe vor allem danach gestrebt, die Konstruktion „zu korrigieren, ihre Starre human zu mildern. Seine primär ästhetische Verhaltensweise sträubte sich gegen die reine Stimmigkeit, ohne Furcht vor den Unzuträglichkeiten, die das mit sich bringt (...).“ Die Rede von der Unverbindlichkeit Bergs meint also nichts anderes als seinen Verzicht auf die Totalisierung der geschlossenen Konstruktion auch um den Preis, damit auch auf das große – man müsste wohl besser sagen: totale – Kunstwerk verzichten zu müssen. Diese Offenheit der Geschlossenheit bringt ihn aber mehr noch als zu Schönberg, wie Kolisch meinte, in Differenz zu Wagner und damit zur Einlösung des ästhetisch-geschichtsphilosophischen Versprechens der Gattung Oper. Darin muss man wohl auch den Ursprung des Bergschen Tons erkennen, den Adorno beschrieben hat als „Ausdruck, der vor Eigensinn zurückzuckt und Selbstbehauptung negiert“.⁴⁷ Dieser Bergsche Ton wird eine entscheidende Rolle spielen bei der letzten Frage, die hier zu stellen ist, nämlich der Frage nach Funktion und Status der Orchesterzischenspiels zwischen der vorletzten und der letzten Szene des *Wozzeck*.

5. Epilog? Apotheose? – Einbruch

Dieses Orchesterzischenspiel fällt zweifellos aus dem Rahmen, das wird in der Partitur schon dadurch signalisiert, dass die beiden Rahmenteile (T. 320-345 und T. 365-370) mit einem b vorgezeichnet werden und auf Grund des übergeordneten Grundtons d in d-moll stehen. Der Mittelteil (T. 346-364) ist nicht vorgezeichnet und weist auch keinen übergeordneten Grundton auf, in ihm werden Themenzitate aus der ganzen Oper verarbeitet. Am Ende des Zischenspiels steht das stark veränderte Zitat des *Wozzeck*-Mann-Themas,

⁴⁴ Vgl. Wolfgang Gratzner: Zur „wunderlichen Mystik“ Alban Bergs. Eine Studie, Böhlau: Wien, Köln, Weimar 1993, S. 252.

⁴⁵ Ebd., S. 255. Wenn Gratzner dann aber meint, Bergs „Synkretismus aus zweiter Hand“ (Swedenborg vermittelt durch Balsac und Strindberg) äußere sich auf Werkebene nicht nur im Zusammendenken, sondern auch im „Nicht-Denken der Widersprüche“, so scheint mir letzteres zumindest auf den *Wozzeck* nicht zuzutreffen. Das müsste aus meinen Ausführungen hervorgehen.

⁴⁶ Auch darauf hat bereits Adorno hingewiesen. Vgl. Adorno, 1986, Bd. 13, S. 432

⁴⁷ Adorno, 1986, Bd. 13, S. 440

das auf dem Vierklang f-a-d-e schließt. Dieses Orchesterzwischenpiel tritt also in mehrfacher Hinsicht aus dem Verlauf der Oper heraus, es ist nicht nur eine Verwandlungsmusik – in der Partitur ist es schlicht und einfach „Verwandlung“ überschrieben –, sondern erhält durch die Verarbeitung der Zitate, die sich auf alle wichtigen Figuren und Handlungselemente beziehen, in Bezug auf die Handlung einen reflexiven Charakter. Durch die Vorzeichnung und den expliziten Bezug auf d-moll am Anfang und am Ende tritt es auch aus dem atonalen Zusammenhang der Oper heraus. Was die Sonderstellung und die Reflexivität betrifft stimme ich also mit Petersens Analyse dieses Teils der Oper überein. Seiner These, dieser „programmatische Epilog“ sei nichts anderes als „Wozzecks Verklärung in wiedergewonnener Tonalität“, wie es schon in der Kapitelüberschrift heißt,⁴⁸ kann ich dagegen aus mehreren Gründen keinesfalls zustimmen. Das beginnt schon bei der Bezeichnung des Stückes als „Epilog“, die außer Acht lässt, dass es sich hier um ein Zwischenpiel vor der letzten Szene handelt, welche auf diese Weise aus dem Blick gerät bzw. deren Bedeutung so unterschätzt wird. Freilich muss man hinzufügen, dass diese irreführende Bezeichnung nicht von Petersen erfunden wurde, sondern auf Berg selbst zurückgeht, der aber diesen Teil der Oper keineswegs konsequent so nennt, sondern auch die Bezeichnungen „Verwandlung“ (Partitur) und eben „Zwischenpiel“⁴⁹ verwendet. Diese letzte Szene aber schließt nicht in d-moll, sondern nach den verständnislosen „Hopp, hopp!“-Rufen des Kindes erklingt im Orchester weiter die Achtelbewegung, die dann einfach abbricht. Die Oper endet also sowohl dramaturgisch als auch musikalisch völlig offen. Die Funktion eines Epilogs, die im Abschluss des Ganzen besteht, kommt für das Orchesterzwischenpiel damit nicht in Frage. Ist das stärkste Argument gegen Petersens Epilog-Hypothese also die Stellung des Stückes innerhalb der Oper, so kann man seine Apotheose-These mit der musikalischen Gestaltung des Zwischenspiels selbst und vor allem mit deren Bezügen nach außen hin widerlegen. Geht man freilich von Bergs *Wozzeck*-Vortrag von 1929 aus, wie Petersen das tut, dann hat es zunächst tatsächlich den Anschein, mit dem „Epilog“ sei die Verklärung Wozzecks intendiert worden. Dort nämlich bezeichnet Berg nämlich diesen Teil „als ein aus dem handlungsmäßigen Geschehen heraustretendes Bekenntnis des Autors, ja als ein Apell an das gleichsam die Menschheit repräsentierende Publikum“.⁵⁰ Das klingt wie eine Beschreibung der Intentionen Beethovens im letzten Satz der 9. Sinfonie, wo letzterer freilich den Schillerschen Text und die Singstimme zu Hilfe nimmt, um seine Absicht zu verwirklichen. Im *Wozzeck* geschieht aber genau das Gegenteil, die Singstimme tritt nicht hinzu, um den Appell an die Menschheit zu richten, sondern sie verstummt. Die implizite Berufung Bergs auf Beethoven und seinen Appell an die Menschheit wird auf diese Weise ambivalent.⁵¹ Dies ist nun der Ausgangspunkt, von dem aus ich Petersens These von der Verklärung Wozzecks widerlegen möchte. Petersen bringt seine These auf folgenden Begriff: „Egalisierung des Leidens durch Verklärung Wozzecks“⁵² und noch deutlicher am Ende: „Wozzeck wird zu einem emotional belebten, freien und starken Menschen verklärt.“⁵³ Auf

⁴⁸ Vgl. dazu: Petersen, 1985, S. 273-277

⁴⁹ So z. B. in einem Brief an seine Frau von 1922, den auch Petersen zitiert. Vgl. ebd.: S. 273. In diesen Zusammenhang des inkonsequenten und widersprüchlichen Sprachgebrauchs würde wohl auch Gratzers These passen, Bergs Synkretismus bestünde auch im Nicht-Denken der Widersprüche, die ich in Bezug auf den *Wozzeck* bereits abgelehnt habe.

⁵⁰ Zit. n.: Petersen, 1985, S. 273

⁵¹ Petersen dagegen sieht diese Ambivalenz nicht, sondern bezeichnet den „Epilog“ seinerseits als „mit idealistischem Pathos ausgestattetes Nachwort“, interpretiert es also ganz im Geiste von Beethoven.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., S. 277

Grund dieser Formulierungen bezeichne ich Petersens These als Rehabilitationsthese. Da ich als Gegenargumentation verschiedene Ambivalenzen im Orchesterzwischenpiel aufzeigen werde, nenne ich meine Gegenthese die Ambivalenzthese. Petersen arbeitet außer mit der schon zitierten Berufung auf den *Wozzeck*-Vortrag Bergs mit zwei Hauptargumenten:

1. mit der „wiedergewonnenen Tonalität“ und
2. mit dem veränderten Ausdruckcharakter des *Wozzeck*-Mann-Themas am Ende.

In Bezug auf Anfang und Ende des Zwischenspiels von Tonalität zu sprechen ist sicherlich richtig. Allerdings ist hier auch zu bedenken, dass diese tonal interpretierbaren Passagen in einem sehr umfangreichen atonalen Kontext stehen. Sie bilden also kleine tonale Inseln, Exklaven könnte man sagen, sind also Fremdkörper viel eher als Rückkehr zu etwas Gewohntem. Solche tonale Inseln in atonaler Normalität wirken daher beinahe schockartig auf den Hörer, eine Wirkung, die im Zwischenpiel noch verstärkt wird, dass der Grundton d in Takt 365 von allen Bässen, den Posaunen und den Pauken im vierfachen Fortissimo geradezu gewaltsam erklingt. Da ist wohl eher von einem Einbruch der Tonalität in die atonale Normalität zu reden, „wiedergewonnen“ wird dagegen nichts. Diese Figur der hereinbrechenden Tonalität wird dann mehrmals wiederholt, dazwischen jeweils eine Abwärtsbewegung von Akkorden, die tonal gesehen eine Mixtur darstellen. So wird der Einbruch in mehreren Wellen bis zum Pianissimo abgebaut. Petersen stellt auch – wiederum auch unter Berufung auf Berg selbst – einen tonalen und motivischen Bezug zu Mahlers 3. Sinfonie in d-moll her. Er übersieht dabei, dass der von Berg selbst genannte motivische Bezug den tonalen Bezug gerade nicht herstellt. Die Figur des d nach dem a-Auftakt auf der 1. Position des Taktes, deren Ähnlichkeit mit einer von den Pauken gespielten Stelle in der Mahler-Symphonie Berg nachträglich entdeckt und in einem Brief an seine Frau erwähnt hat,⁵⁴ und die gerade wie geschildert im Zwischenpiel die Tonalität gewalttätig hereinbrechen lässt, die steht zwar in Mahlers d-moll-Symphonie, sie steht aber in dem letztem Satz in D-Dur. Wenn wir also nur diesen Wechsel von d-moll nach D-Dur im letzten Satz betrachten, dann könnten wir dort eventuell von Apotheose sprechen. Dazu kommt dort noch, dass diese Auftaktfigur dort nicht nur an der von Berg erwähnten Stelle vorkommt, sondern überhaupt das sehr kantabile Hauptthema einleitet. Wenn dagegen Petersen eben die angeblich gewonnene Kantabilität des *Wozzeck*-Mann-Themas ins Treffen führt, so ist diese auch durch den Vergleich mit dem Mahler-Thema zumindest zu relativieren. Auch hier zeigt sich also die Ambivalenz des Bergschen Zwischenspiels. Nimmt man den Bezug zu Mahlers dritter Sinfonie wirklich ernst, so muss man darüber hinaus darauf hinweisen, dass deren letzter Satz in sich und vor allem in seinem Verhältnis zur Sinfonie als ganzer Ambivalenzen aufweist. Allgemein wird diese Sinfonie betrachtet als Verlassen der Traditionslinie der Helden- und Schicksalssinfonie, der Traditionslinie also, die von Beethoven herkommt. Vor allem der erste Satz weicht extrem vom klassischen Sonatensatz ab, indem er heterogenes aneinanderreicht. Dies wurde von Komponisten und Dirigenten bereits als Ent-Stilisierung (Hans Zender), als Befreiung (Dieter Schnebel), von Musikwissenschaftlern als „Protest gegen das geschlossene Kunstwerk“ (Sponheuer) und als „Selbstreflexivität“ (Krummacher) bezeichnet.⁵⁵ Der letzte Satz dagegen, ein Adagio, ist gekennzeichnet von tonaler Klarheit, Melos und vollendeter Kantabilität und endet scheinbar in eine strahlende Apotheose. Allerdings folgt er keinem bekannten Satzmodell, sondern besteht aus vier Steigerungsbögen, die dreimal in sich einstürzen, beim dritten Mal so ausgedehnt und heftig, dass Adorno von

⁵⁴ Vgl. Petersen, 1985, S.273

⁵⁵ Vgl. die Werkbetrachtung von Jörg Handstein in: Renate Ulm (Hg.): Gustav Mahlers Symphonien, Bärenreiter: Kassel 2001, S. 103f.

einer ganzen „Einsturzpartie“⁵⁶ sprach. Verstärkt wird die so zustande kommende Ambivalenz noch durch das fast unvermittelt beginnende Finale, in dessen strahlendem D-Dur aber gegen Ende noch eine minimale dissonante Störung zu hören ist. Wenn also das Zwischenspiel vor der Schlussszene des *Wozzeck* sich auf ambivalente Weise auf in sich schon Ambivalentes bezieht, wenn vor allem der entscheidende Bezug zu Beethovens idealistischer Appellgeste nur über ambivalente Vermittlungsstufen herzustellen ist, dann kann wohl kaum von „Verklärung in wiedergewonnener Tonalität“ die Rede sein. Dann könnte man wohl eher vom „Als-ob“-Charakter der Apotheose sprechen, wie das Adorno in Bezug auf die 4. Sinfonie von Mahler getan hat und wie man es in eingeschränkter Form auch für das Adagio seiner 3. behaupten könnte. Der Einbruch der Tonalität wird zur Vorführung des Scheiterns der Apotheose. Der geschilderte Einbruchcharakter der Tonalität verweist darüber hinaus auf noch etwas. Wenn die Atonalität bereits die Normalität darstellt, wie das im *Wozzeck* der Fall ist, dann wird die Tonalität in anderem Sinne als dem des einmal Gewesenen und Verlorengegangenen anachronistisch. Sie wird anachronistisch im Sinn des außerhalb der Geschichte Stehenden. Dadurch aber brechen die Einbrüche der Tonalität in die Atonalität im *Wozzeck* zugleich aus der Geschichte aus und verweisen auf ein Jenseits zwar, nicht aber auf das Jenseits der Apotheose, sondern auf das Jenseits der Geschichte. Schon Adorno meinte ja, „Geschlossenheit und Immanenz der Form“ des *Wozzeck* bewirkten „rein aus sich heraus etwas wie eine Berufungsinstanz jenseits.“⁵⁷ In dieser Perspektive, die für sich auch die These in Anspruch nehmen kann, Büchner habe möglicherweise eine Fortsetzung des *Woyzeck* bis zum Prozess geplant, wird dann das Orchesterzwischenstück – verstanden durchaus als Aussage des Autors des *Wozzeck* – nicht zur Apotheose, sondern zum Plädoyer der Verteidigung im Berufungsprozess.

⁵⁶ Adorno, 1986, Bd. 13, S. 65

⁵⁷ Adorno, 1986, Bd. 13, S. 429