

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Moritz Heffter

Leitmotiv und Sprache – die Sprache der Leitmotive in Bergs »Wozzeck«

Wozzeck – Schon der Blick auf den Titel der Berg'schen Oper mag verwundern, da sämtliche Ausgaben des Dramas von Georg Büchner heute den Titel *Woyzeck* tragen. Tatsächlich geht Bergs Schreibweise auf einen Lesefehler des ersten Herausgebers Karl Emil Franzos zurück, der erst nach 1920 und damit zu einer Zeit, in der Berg schon mit der Texteinrichtung fertig war und sich mitten im Kompositionsprozess befand, berichtigt werden konnte.¹ Berg änderte, nachdem die neuen Forschungsergebnisse publik geworden waren, kurzfristig die Schreibweise in der Partitur, kehrte aber bald wieder zum alten »Wozzeck« zurück. Was waren die Gründe für diesen Schritt? Neben den Wirren, die die Edition des *Woyzeck* durchlief und die bis heute andauern,² hatte offenbar schon die Schreibweise des Titels für Berg etwas mit der Herangehensweise und seiner Interpretation des Dramas *Wozzeck* zu tun.

In der folgenden Analyse will ich die besonderen Beziehungen zwischen Text und speziell den Leitmotiven in Bergs Oper aufzeigen und die Verwendung der Leitmotive auf ihre Wirkung untersuchen, die sie hinsichtlich des Dramas entfalten.

Bergs Texteinrichtung

Die Schreibweise des Titels ist nur ein Bereich, in dem Berg für seine Oper Entscheidungen treffen musste. Die Anordnung bzw. die Auswahl der Szenen entschied dabei über die Großform, aber auch im Kleinen nahm Berg – wie übrigens auch Franzos – Änderungen im

- ¹ Zu den verschiedenen Ausgaben, die in den 1920er Jahren nach Sichtung der neuen Quellen entstanden, vgl. Henri Poschmann, *Zwischen Überlieferung und Rezeption. Umdenken in der Woyzeck-Philologie. Zum Fragmentstatus von Büchners wirkungsmächtigstem Werk*, Amsterdam 2012 (*Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 81), 35–37.
- ² Kurz nach Büchners Tod wurde *Woyzeck* von Wilhelm Schulz als »ein beinahe vollendetes Drama« bezeichnet. Vgl. Wilhelm Schulz, »Nekrolog«, in: *Schweizerischer Republikaner* 17, Zürich 28. Februar 1837.

Text vor. Im Unterschied zu Franzos, der vermeintliche Lücken im Text zu schließen versuchte, sind Bergs Eingriffe weniger umfangreich und spekulativ, sondern resultieren aus formalen und bereits musikalisch begründeten Erwägungen. So fügt er die ersten Worte des Hauptmanns »Langsam, Wozzeck, langsam« an den Schluss der Szene an (dort heißt es: »und nochmals, geh' Er langsam, hübsch langsam!«), womit die Szene gleichsam abgerundet wird. Das Denken in strukturellen Beziehungen zwischen Text und Musik ist für die Werke der zweiten Wiener Schule aber noch nichts Außergewöhnliches. Berg schreibt in seinem *Wozzeck*-Vortrag von 1929, dass bis zur Entstehung des *Wozzeck* sich Werke aus der Wiener Schule auf Formen beschränkten, »die ihre Gestaltung durchwegs von einer textlichen oder dramatisch-handlungsgemäßen Unterlage herleiteten.«³ Dass der Komponist allerdings in den Text eingreift und ihn für eine musikalische Form einrichtet, sagt einiges über das Verhältnis zwischen Musik und Text in Bergs Oper aus. Da er ein Dramenfragment vor sich hat, greift Berg die Textstruktur nicht nur auf, sondern ändert auch die Textstruktur aus seinen kompositorisch-dramaturgischen Überlegungen heraus.

Das Verhältnis zwischen Sprache und Leitmotiv am Beispiel des »Wir arme Leut«-Motivs

Der Text »Wir arme Leut«, auf den das Motiv in der ersten Szene der Oper (T. 136ff.) eingeführt wird, ist ein Ausruf Wozzecks im Gespräch mit dem Hauptmann. Der Ausruf bestimmt dabei den Rhythmus des Motivs. Auch die Sprachmelodie nutzt Berg und lässt sie in die melodische Gestalt des Motivs einfließen (vgl. Abb. 1).

Zudem präsentiert Berg dem Hörer den Satz sehr exponiert. Das Auftreten des Motivs bestimmt innerhalb der Suite, die die musikalische Struktur der Szene bildet, den Anfang der *Air*. Besonders der abrupte Wechsel der Instrumentation lenkt viel Aufmerksamkeit auf diese Stelle und sorgt dafür, dass der Ausruf »Wir arme Leut« als einer der zentralen Gedanken Wozzecks wahrgenommen wird. Das musika-

3 Alban Berg, »Wozzeck-Vortrag« (1929), in: Hans-Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien u. a. 1957, 311.

lische Motiv erhält seine rhythmische und diastematische Kontur auf der Grundlage des Textes und wird durch die klare Inszenierung am Beginn der *Air* regelrecht mit diesem Inhalt aufgeladen. Der gebrochene Moll-Major-Akkord ist dabei das Markenzeichen des Motivs. Der für die Figur des Wozzeck so wichtige und im Verlauf des Dramas immer wieder variierte Satz »Wir arme Leut« findet so seine musikalische Entsprechung in einem Leitmotiv, mit dem es eine semantische Einheit eingeht.



Abbildung 1: Das »Wir arme Leut«-Motiv (I. Akt, 1. Szene, T. 136 ff.).

Die Verwendung des »Wir arme Leut«-Leitmotivs

Berg setzt das Motiv sparsam ein. Die Koppelung an den Text und damit auch an den »Wir arme Leut«-Ausruf bleibt erhalten, wie ein Beispiel aus dem zweiten Akt (3. Szene, T. 114ff.) zeigen kann. Die Stelle, an der das Motiv wiederkehrt, ist der Höhepunkt der Durchführung des Sonatensatzes, der dieser Szene musikalisch zugrunde liegt. Das Motiv tritt wieder an einer dramaturgisch zentralen Stelle dieser Szene auf. Dass dieser Höhepunkt auf einen für die Figur Wozzeck inhaltlich zentralen Aspekt fällt, trägt zur Schärfung des Profils dieser Figur bei. Berg erreicht diesen Effekt unter anderem durch klares Beibehalten der Diastematik und des Rhythmus des Leitmotivs. Weder der gebrochene Moll-Major-Akkord wird an das Umfeld angepasst, noch verändert sich der Rhythmus. Diese starre Form des Leitmotivs ist ein Merkmal, das auch für viele andere Leitmotive in der Oper typisch ist und das ihnen auch innerhalb einer tonal nicht gebundenen Musik ihren hohen Wiedererkennungswert verschafft. Auch die weiteren Passagen, in denen das Motiv auftaucht, legen nahe, dass der Text, der mit dem Leitmotiv seit seinem ersten Erscheinen in einer semantischen Einheit fest verbunden ist, immer eine Rolle spielt, auch wenn es nicht in der Singstimme liegt. Berg nutzt das Leitmotiv und seine ein-

deutige Semantik dann zur Auslegung einer Szene. Das Motiv nimmt im wahrsten Wortsinn die Funktion eines Erinnerungsmotives ein – ein Begriff, den übrigens Berg auch in seinem Wozzeck-Vortrag gebraucht.⁴ Die starke Bindung an den Text lässt den Hörer den Wozzeck-Ruf immer mitdenken.

Leitmotive vom Typ des »Wir arme Leut«-Motivs transportieren also nicht irgendeinen je nach dramatischer Situation wandelbaren Bedeutungsaspekt, wie es vielleicht bei anderen Leitmotivtechniken üblich wäre, sondern weisen auf einen ganz spezifischen und klar definierten (Sprach-)Teil der Figur des Wozzeck hin. Die folgende Tabelle und der kurze Kommentar zeigen einige Stellen, an denen sich diese Zitierweise des Motivs findet und nachvollziehen lässt:

I,1	<i>Air</i>	in der Singstimme: T. 136, 145, 148
I,1–2	Verwandlungsmusik	instrumental: T. 191ff.
II,3	Durchführung	T. 114ff.
II,5	Wirthausszene	Tambourmajor und instrumental: T. 776ff., 778ff., 783ff., 800
III, 4–5	Verwandlungsmusik	Zitat nach II,1: T. 361ff.

Tabelle I.

Die Verwandlungsmusik von der ersten zur zweiten Szene im ersten Akt ist eine Zusammenfassung der wichtigen Themen und fungiert als eine Überblendung zur nächsten Szene. An der Stelle, an der es in der fünften Szene des zweiten Aktes vorkommt, wird Wozzeck aufgefordert, »mitzusaufen« und den Kummer zu vergessen. Die Ebene der Musik bringt auch hier wieder die Erinnerung daran, dass Wozzeck und sein ganzer Stand keine Perspektive haben und eben die »armen

4 Ebd., 320.

Leut« sind, von denen *Wozzeck* und das Motiv sprechen. Auf die Verwandlungsmusik wird später noch einmal näher einzugehen sein.

Eine Gruppe der statischen Leitmotive

Was anhand des »Wir arme Leut«-Motivs exemplarisch gezeigt wurde, lässt sich in so deutlicher Form nicht auf jedes der Leitmotive im *Wozzeck* übertragen. Dennoch gibt es eine ganze Gruppe von Motiven, bei denen die Koppelung an den Text und ihr rarer Einsatz in dem Maße besteht, wie es beim »Wir arme Leut«-Motiv zu beobachten war. Es scheint daher eine spezielle Gruppe von Leitmotiven zu geben, die Berg inhaltlich sehr starr besetzt. Er beraubt sich mit dieser Technik allerdings einiger kompositorischer Möglichkeiten, die zumindest von Wagner her für die Komposition mit Leitmotiven typisch und wichtig wurden. Bei Wagner zählt dazu, dass Leitmotive (1) als formbildendes Element für die Musik wichtig sind, und (2) Veränderungen durchlaufen können und damit ihren musikalischen Ausdrucksgehalt verändern, oder sogar ineinander übergehen. In beiden Punkten operiert Berg mit seinen Leitmotiven vom Typ des »Wir arme Leut«-Motivs genau gegenteilig: Der Ausdrucksgehalt verändert sich nicht und diese eindeutige Prägung der Motive hat zur Folge, dass die Motive keine formbildenden Aufgaben mehr übernehmen können. Diese Aufgabe fällt im *Wozzeck* im Großen den zahlreich vorhandenen traditionellen und neu entwickelten Formen und Formprinzipien zu, wie Tanzsätzen oder Sonatenformen. Der Vergleich mit Wagner ist hier freilich nur einer von vielen möglichen, aber er lohnt bei vielen der Berg'schen Leitmotive, um auf die unterschiedliche Wirkung aufmerksam zu machen, die über diese besondere Leitmotivtechnik von Berg erreicht wird. Dass er andere Motive durchaus auch im Wagner'schen Sinne Veränderungen und Metamorphosen unterzieht, tut dem keinen Abbruch.

Die Funktion der Motive – Bergs spezielle Leitmotivtechnik

Um den Zweck, den diese Art der Verwendung von Leitmotiven erfüllt, zu erkennen, lohnt ein kurzer Blick auf die Kommunikationsmuster in Büchners Vorlage, da die Leitmotive ja aus dem Text heraus entwickelt werden. Das Theaterstück Büchners ist ein offenes Drama.

Der revolutionäre Denker Büchner will auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam machen. Er thematisiert alltägliche Probleme und benutzt dabei keine idealisierten Personen, sondern Menschen aus einfachem Milieu. Im Gegensatz zu Wagners Figuren sprechen sie eine schlichte, manchmal ordinäre Sprache. Sie sind durch ihre Sprache charakterisiert und definiert. Bei Büchner dominiert Sprache die Verhaltensweise der Personen. Sie können aus ihrem Denken nicht heraus. Darin besteht auch ein Teil der Brisanz und des dramatischen Wirkungspotenzials des Stückes.

Auch hier sei die Wagner'sche Konzeption zum Vergleich dageengehalten: In Wagners Darstellung des »echten Dramas« zwischen Personen, das mit allen Mitteln erfahrbar werden soll und in das der Zuschauer nach und nach hineingezogen wird, können und sollen sich die Protagonisten entwickeln. Sie äußern frei ihre Gedanken sowohl in Musik als auch in ihrer Sprache, die beide im Kompositionsprozess von vornherein auf ihr Zusammenwirken hin konzipiert wurden.

Büchner lässt diese Art freier Kommunikation und Entwicklung seiner Protagonisten nicht zu. Die Personen sind Stereotypen, die in ihrem eigenen Denken gefangen sind. Weder besteht die Chance, dass ihre Sprache ihr Denken befreien kann, noch umgekehrt. Zu dieser Art der Kommunikation, in der Musik auch zunächst kein Platz eingeräumt wurde, fügt sich die Musik Bergs, indem sie sich zunächst dem Text unterordnet und dann eine Beiordnung erfährt. Diese Beiordnung der Musik zur dramatischen Vorlage und zum dramatischen Geschehen trifft besonders auf die Leitmotive zu, wie das Beispiel vom Motiv des Hauptmanns zeigt.

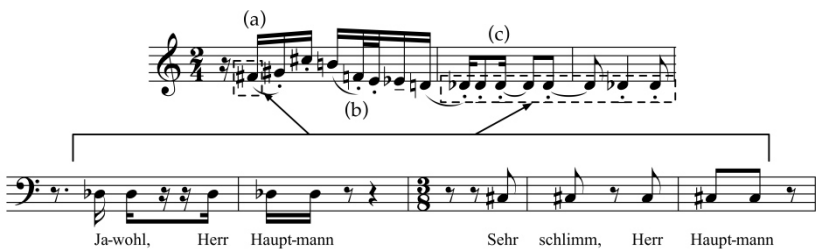


Abbildung 2: Das Hauptmann-Motiv (I. Akt, 1. Szene, Takt 4).

Das Motiv, das parallel zum ersten Erscheinen des Hauptmanns auf der Bühne erklingt (siehe Abb. 2), verweist auf drei Facetten der Bühnenperson. Der Auftakt lässt auf einen verschmitzten, beinahe pffiffigen Charakter schließen (a); die folgende chromatische Linie greift den *Passus-duriusculus*-Topos auf und weist auf die melancholische oder gespielt melancholische Seite der Figur hin (b). Schließlich bildet das auskomponierte *Ritardando* die wiederholte Mahnung zu »langsamem Tun« ab (c). Sein Verhältnis zu *Wozzeck* wird in der Musik in ganz klaren und unabänderlichen Intervallverhältnissen beschrieben. Zu dem tendenziell in einem *Ges/Fis*-Bereich angesiedelten Hauptmann-Motiv, rezitiert *Wozzeck* auf der dominantischen Spannungsebene (*Des/Cis*).

Leitmotive als Stütze des Dramas

Eine Kompositionstechnik, die die Musik zunächst fast illustrierend am Text entlang ausrichtet und sie der sprachgewaltigen Vorlage Büchners unterordnet, hat im Falle des *Wozzeck* einen besonderen Effekt. Büchners Vorlage blieb ein Fragment, und Berg musste aus den einzelnen Szenen auswählen und sie in eine Reihenfolge bringen. Die Musik stützt hierbei den Text und bietet ihm einen Zusammenhalt, den er von sich aus nicht hätte.⁵ Berg entscheidet sich also dafür, dem Text Zusammenhalt zu geben, indem er ihm genauestens, bis ins Detail hinein folgt und ihn abbildet. Die vielen kleinen Formen, die den Szenen unterlegt werden, und die direkte Bindung von Motiv und Text zeugen davon. Als zweiten Effekt kehrt Berg durch den Einsatz von Motiven, wie etwa dem »Wir arme Leut«-Motiv, die Art und Weise hervor, wie im *Wozzeck* kommuniziert oder eben auch nicht kommuniziert wird. Er lässt das Drama durch die klare musikalische Semantik für den Zuhörer offen.

Wie genau die Beiordnung der Motive geschieht, kann man nicht nur am Hauptmann-Motiv zeigen. Auch das Auftreten des »Wir arme Leut«-Motivs ab Takt 112 in der dritten Szene im zweiten Akt ist dafür exemplarisch. *Wozzeck* übergibt Marie sein Geld. Der Originalwortlaut in der Exposition des Motivs lautete weiter: »Sehn Sie, Herr

5 Vgl. Theodor W. Adorno, *Berg*, Frankfurt a. M. 1977, 112f.

Hauptmann, Geld, Geld. (Wer kein Geld hat)«. Der Hauptmann und Geld sind bei der Übergabe im Text präsent, da Wozzeck im Anschluss sagt: »Da ist wieder Geld, Marie, die Löhnung und was vom Hauptmann...«. Ebenso repräsentiert die Stelle das Ohnmachtgefühl, das Wozzeck mit dem zentralen Ausruf »Wir arme Leut« hier wieder äußert. Auf diese Weise knüpft Berg aus seinen sprachlich und damit eben unmittelbar mit Bedeutung aufgeladenen Motiven ein Netz aus musikalischen Symbolen, mit dem er in Büchners Dramenfragment Querverbindungen und Stützen einzieht, die das Stück zusammenhalten.

Die statischen Leitmotive und das »mahnde Zwischenspiel« am Ende der Oper

Eine derartige Verwendung der Leitmotive bietet noch eine andere Möglichkeit. Die einzige Stelle, an der die Musik für längere Zeit zur alleinigen Handlungsträgerin wird, ist das »mahnde Zwischenspiel« des Orchesters am Ende des dritten Akts. »Mahnd« deshalb, weil Berg selbst dieses Zwischenspiel als »Appell an das gleichsam die Menschheit repräsentierende Publikum«⁶ bezeichnete. Das Orchester löst sich hier zum ersten Mal für längere Zeit aus der Bindung an die Sprachvorlage und an die Szene und richtet einen Appell an das Publikum. Dieser Appell ist nun nicht mehr durch Büchner vorgesehen, er entspringt ganz Bergs Intention und seiner Lesart und Interpretation des Dramas. Das bisher »berichtende Orchester« tritt nun direkt mit einer Mahnung zu mehr Menschlichkeit, zur Veränderung vor den Zuschauer, es berichtet nicht mehr aus dem Off, sondern ganz direkt, ohne auf die Hilfe der gesprochenen Sprache angewiesen zu sein. Das Zwischenspiel umfasst alle wichtigen Leitmotive der Personen, die zu Wozzeck eine Verbindung hatten. Diese Leitmotive sind durch die Sprache geprägt worden, haben gleichzeitig für den Zuschauer aber auch die Figuren auf der Bühne geprägt. Sie sind nun in der Lage, selbst zum Gegenstand der Mahnung außerhalb des Dramas zu werden und selbst zu sprechen. Indem diese Motive nun am Publikum vorüberziehen, ist es angehalten, sich zu eben diesem Drama auf der

6 Alban Berg, »Wozzeck-Vortrag«, 326.

Bühne eine Meinung zu bilden. Das Appellative, das sich aus der Distanz des Zuschauers zur Handlung ergibt und das später in Brechts Theorie vom epischen Theater weitergeführt wird, ist das eigentlich Moderne an Büchner, und Berg greift genau diesen Ansatz für seine Oper auf, führt diesen Ansatz Büchners musikalisch weiter. Der Zuschauer wird durch die Musik nicht ins Drama hineingezogen, er muss selbst entscheiden, ob und wie er den Appell der Leitmotive annimmt.

Die Lösung des »Opern-Problems *Wozzeck*« durch eine besondere Leitmotivtechnik

Sprache und Leitmotive finden in Bergs *Wozzeck* in den statischen Leitmotiven sehr eng zusammen. Sie bilden, wie am »Wir arme Leut«-Motiv zu sehen ist, eine semantische Einheit. Die Leitmotivtechnik, die Berg dabei verwendet, unterscheidet sich fundamental von der, die wir beispielsweise von Wagner her kennen. Die unbedingte Abhängigkeit der Musik von der Sprache schwächt die Musik allerdings nicht, sondern macht sie zu einem besonders mächtigen Interpretationsmittel, das Berg nutzt, um das über 100 Jahre ältere Fragment Büchners in seiner Oper zu einem stabilen und stringenten, insgesamt stimmigen Kunstwerk zu machen, das gleichzeitig aber eine offene, appellative Wirkung auf das Publikum behält. Berg löste unter anderem mit dieser Leitmotivtechnik das »Opern-Problem *Wozzeck*«, das Arnold Schoenberg 1949 als »ein Unternehmen« bezeichnete, »das zum Scheitern verurteilt schien«, da es »ein Drama von so außerordentlicher Tragik [sei], das Musik auszuschließen schien.« Am Ende des Abschnitts heißt es über die Oper *Wozzeck*: »Das Unternehmen glückte. *Wozzeck* war einer der größten Opernerfolge.«⁷

7 Arnold Schoenberg, »Alban Berg« (1949), in: Redlich, *Alban Berg*, 329.

© 2015 Moritz Heffter (moritz.heffter@fhnw.ch)

Fachhochschule Nordwestschweiz

Heffter, Moritz (2015), »Leitmotiv und Sprache – die Sprache der Leitmotive in Bergs ›Wozzeck‹« [Leitmotif and Language: The Language of Leitmotifs in Berg's "Wozzeck"], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 397–405. <https://doi.org/10.31751/p.164>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Alban Berg; Bertold Brecht; Drama theory; Dramentheorie; language; leitmotif; Leitmotiv; Richard Wagner; Sprache; Wozzeck

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015