

GMTH Proceedings 2008
herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

musik.theorien der gegenwart

herausgegeben von | edited by
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010
(ISBN 978-3-89727-448-8)



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.

Formale Kohärenz und Sprengung des Gefüges

Zum »Sonatensatz« der Schmuckszene in Alban Bergs Wozzeck

Hans-Ulrich Fuß

When in 1923 the piano-score of Alban Berg's opera *Wozzeck* was sent to critics and theatre directors, a chart was included indicating traditional and new formal designs in the opera's musical organisation. This chart and the composer's subsequent comments strongly influenced the early reception of the opera to the point that it became difficult for analysts to approach the work from a different point of view. Although the formal designs were indeed very important for the compositional process of the opera, they were counteracted and modified by strong undercurrents. This aspect is exemplified by an analysis of the first scene of the second act (»Schmuckszene«). In this scene, Wozzeck surprises Marie admiring the ear-rings, given to her by the Drum Major. A short dialogue ensues, in which Wozzeck calms down Marie who is agitated by her bad conscience. Wozzeck leaves her alone with their child again, while Marie is fatalistically lamenting her fate.

According to the formal analysis authorized by Berg the scene is based on a traditional first-movement sonata form. The three-part-exposition is coordinated with Marie (first theme), the child (transition and secondary theme) and Wozzeck (closing theme). This sequence of thematic units reappears three more times (Reprise 1, Development, Reprise 2 / Coda). Apart from the sonata form skeleton, however, there are three arguably more significant principles contributing to the musical fabric and form:

1. A tendency to contraction and acceleration. The five main parts of the form (Exposition, Reprise 1, Development, Reprise 2, Coda) gradually decrease in length. This tendency can also be observed within each part in the increasing contraction of the subdivisions. The larger temporal shape of the scene is thus characterized by an inexorable progress toward a goal, rather than being constrained by the demands of symmetrical balance in Classical sonata form.
2. The tempo-structure of the piece is »fan-shaped«; this means that the sequence of events forms a »wedge-progression«, in which the tempi increasingly diverge. Once the extremes of tempo are reached, at the end of the development, the music breaks out of the frame of construction and abandons thematic unity.
3. Cyclic repetition. Contrary to the discontinuity of the wedge-progression (and in some respects contrary to the sonata principle), Berg pays attention to the continuity of the structural background. Most specifically, the development turns out to be a varied repetition of the first half of the exposition. This creates a multilayeredness of structure, which reflects the ambiguity of the dialogue between Marie and Wozzeck on the stage. In the coda the closing reappearance of the first theme in the bass leads to a metrically displaced collage-like combination of material of both the first and the secondary group.

Als Alban Berg nach Vollendung des *Wozzeck* daranging, das Werk einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen, war er von Anfang an darauf bedacht, die Elemente traditioneller Formbildung und die strukturelle Geschlossenheit der Musik besonders hervorzuheben. Der 1922 im Selbstverlag publizierte, 1923 von der Universal Edition übernommene Klavierauszug enthielt nur knappe Hinweise auf

traditionelle Formtypen und Schemata.¹ Aber Berg veranlasste selbst, dass die für Kritiker und Intendanten bestimmten Exemplare des Klavierauszugs zusammen mit einer Szenen-Tabelle verschickt wurden, die den formalen Aufbau detailliert wiedergab.² Ein in den Musikblättern des Anbruch 1923 erschienener Aufsatz von Fritz Heinrich Klein (Hersteller des Klavierauszugs und Schüler Bergs) enthielt die Quintessenz dieser von Berg autorisierten Tabelle Fritz Mahlers.³ Nachdem diese Köder erst einmal ausgelegt waren, reagierten alsbald Kritiker und Redakteure (z.B. Ernst Viebig in der Zeitschrift *Die Musik*⁴). In seiner Antwort auf eine polemische Kritik des Klavierauszugs von Emil Petschnig⁵ legte Berg 1924, ebenfalls in der Zeitschrift *Die Musik*, nach.⁶ Der große *Wozzeck-Vortrag* von 1929⁷, den er während der ersten Serie von Aufführungen des Stückes an vielen Opernbühnen 1929–1932 hielt, tat sein Übriges. Man kann sagen: *Wozzeck* kam als ein in seinen Grundzügen erläutertes und analysiertes Kunstwerk auf die Welt. Bei der Uraufführung am 14.12.1925 in Berlin war die Oper bereits mit einer vom Komponisten initiierten oder autorisierten Kommentarschicht überzogen, die sich in den folgenden Jahren sozusagen zwischen die (freilich nur in idealtypischem Sinne) pure, ungedeutete musikalische Erscheinung und ihre Rezeption schob. In der Folge war die Musikanalytik von Bergs eigener Analyse so stark beeinflusst, dass sie kaum eine Chance hatte, das Werk unvoreingenommen zu betrachten. Sie konnte deshalb nur schwer einen eigenen Standpunkt zum Formproblem des *Wozzeck* entwickeln.

Dabei hätte es dazu durchaus Anlass gegeben: Zwar war die hämische Polemik einiger Kritiker gegen Bergs Formbezeichnungen nichtig, weil sie auf Überforderung durch den Notentext oder planvollem Missverstehenwollen beruhte.⁸ Doch hatte sie in ihrer hellsichtigen Ranküne erkannt, dass eine Kluft zwischen den traditionellen Formangaben und der komplizierten Faktur sowie dem radikalen Gestus des Werkes besteht. Vieles in Bergs Kommentaren mutet in der Tat als übereifriges Bemühen an, die damals bestehenden Schwierigkeiten mit dem neuartigen Werk abzubauen und zu konterkarieren. Möglicherweise spürte Berg selbst, dass er dabei gelegentlich übers Ziel hinausgeschossen war: Weder übernahm er die Tabelle von Fritz Mahler in die späteren Ausgaben von Klavierauszug und Partitur⁹, noch ergänzte er die formalen Angaben im Notentext über das »embryonale« Stadium des Erstdrucks von 1922/23 hinaus. Er muss bemerkt haben, dass sich andernfalls ein Hauch von Gediegenheit und Akademismus breit gemacht hätte, der dem Geist des Werkes widersprochen hätte. Peter Konwitschny wollte in seiner Hamburger *Wozzeck*-Inszenierung von 1998 möglicherweise auch darauf anspielen, als er sämtliche männliche Figuren in allzu eng sitzenden Konzertfräcken agieren ließ. Tatsächlich erscheinen

1 Am ausführlichsten sind die Hinweise in der Passacaglia (I/4) und der Tripelfuge (II/2).

2 Vgl. dazu Jarman, *Alban Berg: Wozzeck*, S. 41. Die Tabelle wurde von Fritz Mahler unter Anleitung von Berg hergestellt und 1957 separat veröffentlicht (Mahler, *Zu Alban Bergs Oper »Wozzeck«*).

3 Klein, *Alban Bergs »Wozzeck«*.

4 Viebig, *Alban Bergs »Wozzeck«*.

5 Petschnig, *Atonales Opernschaffen*.

6 Berg, *Die musikalischen Formen in meiner Oper »Wozzeck«*.

7 Berg, *Wozzeck-Vortrag*.

8 Vgl. dazu Petschnig: »Ich muß gestehen, mir die Sonate aus ihrer infusorienhaften Thematik zu rekonstruieren nicht gekonnt zu haben.« (Petschnig, *Atonales Opernschaffen*, S. 341.)

9 *Wozzeck*, Partitur, Wien: Universal Edition 1926.

die in Bergs Analyse hervorgehobenen Formtypen meist als ein der Musik übergestülpter »Frack«: Das formale Konzept wirkt wie eine dünne Hülle über einem Verlauf, der sich aufgrund der inneren Strukturen wesentlich reicher darbietet als es das Schema suggeriert.

Auf keinen Fall sollte sich eine *Wozzeck*-Analyse heute darauf beschränken, Bergs Selbstkommentare einfach zu bestätigen. Wie Hans Ferdinand Redlich schon 1957 schrieb, ist »die formale Organisation des *Wozzeck*« keineswegs mit der tabellarischen Übersicht »seiner Architektur vollkommen beschrieben. Vielmehr beruht die zwingende Wirkung seiner Musik noch auf anderen Komponenten der Klangordnung«. ¹⁰ Damit dürften jene Eigenschaften gemeint sein, »die den bewussten Formtendenzen zuwiderlaufen, sich deren oft beschriebenen Zugriff entziehen und mit dem quasi endogenen Sprachduktus von Bergs Musik zusammenhängen«. ¹¹ Anhand der ersten Szene aus dem zweiten Akt des *Wozzeck* soll nun im Folgenden versucht werden, derartige Eigenschaften in ihrer komplizierten Relation zu den traditionellen Formmodellen herauszuarbeiten.

1. Zum Sonatensatz der Schmuckszene

In seinem *Wozzeck-Vortrag* von 1929 hob Berg die besondere Bedeutung der traditionellen Formen für den zweiten Akt hervor. Er bilde, so Berg, »vom ersten bis zum letzten Takt eine musikalisch ganz geschlossene Gestalt«. ¹² Der Komponist sprach vom Vorbild der »klassischen Symphonie« in fünf Sätzen: Eröffnender Sonatensatz, Fantasie und Fuge über drei Themen, Largo, Scherzo, Rondo marziale. Für den dritten Akt reklamierte er »neue Formen« (sechs »Inventionen« über ein Thema, einen Ton, einen Akkord, einen Rhythmus, eine Tonart, eine gleichförmige Bewegung). ¹³ Aber in Wirklichkeit ist diese Entgegenstellung weniger eindeutig, als sie sich in Bergs Darstellung ausnimmt. Denn »neue« Formen sind keineswegs auf den letzten Akt beschränkt. Sie überlagern und modifizieren in Wirklichkeit auch die »alten Formen« aus den Akten I und II.

Der Sonatensatzform in der ersten Szene des zweiten Aktes folgte Berg, zumindest in den formalen Umrissen, sehr treu. Es besteht kein Zweifel, dass dieses Modell tatsächlich dem Kompositionsprozess zu Grunde lag. Schon sehr frühe Skizzen enthalten verbale Übersichten mit den Formbezeichnungen »Introduktion«, »Durchführung«, »Reprise«, »ganz anderer Charakter« und »Coda«. ¹⁴ Berg flüchtet sich förmlich unters Dach des Sonatenformschemas. Durch Tempowechsel und Themencharaktere sind die vier Einheiten der Exposition klar abgegrenzt: der Hauptsatz mit dem »Schmuckthema« ¹⁵ Maries, die Überleitung mit dem »Kind-Motiv« (es »besteht aus einer kleinen Sekunde, die in der Oktav verdoppelt und durch zwei Impulse belebt ist« ¹⁶), der Seitensatz mit dem »Schrecklied«, einer Varian-

10 Redlich, *Alban Berg*, S. 124.

11 Dibelius, *Einheitlichkeit der Architektur – Mannigfaltigkeit der Gestalten*, S. 19.

12 Berg, *Wozzeck-Vortrag*, S. 271.

13 Ebda., S. 272.

14 Österreichische Nationalbibliothek: ÖNB, Fond 21 Berg 13/X.

15 Diese Bezeichnung findet sich schon in den Skizzen (vgl. ebda.).

16 Petersen, *Wozzeck*, S. 180.

te des Wiegenlieds der Marie aus Szene I/3, und die Schlussgruppe mit dem Wozzeck-Thema. Die fünf Formteile der Sonatenform (langsame Einleitung, Exposition/Reprise I¹⁷, Durchführung, Reprise II, Coda) werden nicht nur durch Doppelstriche bzw. Auf- und Zugehen des Vorhangs (nach der langsamen Einleitung und vor der Coda) voneinander separiert, sondern sind in ihrer Charakteristik klar kontrastierend: Auf die sukzessive Präsentation der Themen und deren veränderte Wiederholung (Exposition/Reprise I) folgt deren Kombination und kontrastreiche Variation (Durchführung). Die Einleitung bereitet den Beginn der Exposition behutsam vor, die beiden Reprisen und die Coda tendieren zur Steigerung und Homogenisierung (Abbau von Zäsuren und Unterbrechungen, stärkere Vereinheitlichung, durchgehender Zug, durchaus in Anknüpfung an die Formtradition, die in der Reprise die Tonartgegensätze tilgt).

Zwanglos ergab sich die Wahl des Schemas aus dem Text. Die drei Haupteinheiten der Sonatenexposition – Hauptsatz, Seitensatz und Schlussgruppe – sind an die drei Hauptfiguren Marie, Kind und Wozzeck gekoppelt.¹⁸ Dabei erscheinen in der Reprise I entsprechende Textmotive als Analogien der Form: Die Situation des Anfangs, als Marie den vom Tambourmajor als »Hurenlohn« erhaltenen Schmuck betrachtet (Hauptsatz, Exposition: »Was die Steine glänzen?«; Reprise I: »'s ist gewiss Gold!«), kehrt ebenso wieder wie die Bedrohung des Kindes, das Marie unbewusst als Zeugen ihrer Verfehlung empfindet und daher zurückweist (Überleitung/Seitensatz, Exposition: »Schlaf Bub! Drück die Augen zu.«; Reprise I: »Still! Bub! Die Augen zu!«). Mit dem Erscheinen Wozzecks und dem damit einhergehenden »Aufeinanderprallen der Hauptgestalten«¹⁹ beginnt die Durchführung. Er bemerkt die Ohrringe und schöpft einen ersten Verdacht, den Marie »aufbegehend« abwehrt. Sinnentsprechend werden die bisherigen musikalischen Themen konfliktrichtig aufgenommen. Wozzeck beruhigt Marie und wendet sich dann seinem Kind zu. Ein Moment leidenschaftlicher Auflehnung (»Nichts als Arbeit unter der Sonne, sogar Schweiß im Schlaf. Wir arme Leut!«) bildet den Höhepunkt der Durchführung, begleitet von zwei Segmenten, die nicht zum Themenvorrat des Sonatensatzes gehören und an Schlüsselstellen der Oper mehrfach wiederkehren: dem viertönigen Armuts-Motiv (»Wir arme Leut!«) und dem »Zwölftonterzakkord«, der aus einer sich von unten nach oben aufbauenden Schichtung dreier verminderter Septakkorde besteht²⁰ (vgl. Abb. 3, T. 114f.). Auf diese Klimax folgt in stärkstem Kontrast der »banalste« aller Akkorde im pianissimo: der C-Dur-Akkord als Symbol des Geldes. Als Wozzeck geht, bleibt Marie mit dem Schmuck und dem mühsam verdienten Geld Wozzecks

17 In der eigentümlichen Diktion Bergs (vgl. *Wozzeck-Vortrag*, S. 279) sowie in seinen Briefäußerungen zur Sonatensatzform im ersten Akt der *Lulu* wird die Wiederholung der Exposition immer als »Reprise I« bezeichnet (vgl. dazu auch Berg / Schönberg, *Briefwechsel*, S. 434).

18 Vgl. dazu Berg, *Wozzeck-Vortrag*, S. 279f. Der Bezug der Schlussgruppe zu Wozzeck entsteht in der Exposition allein durch das Wozzeck charakterisierende, homorhythmisch repetierte bzw. sequenzierte Fünftön-Motiv. Beim zweiten Erscheinen (Reprise I) ist es mit Wozzecks Auftritt koordiniert, in der Exposition deutet es auf Wozzecks Kommen voraus: »Marie a une pensée furtive de Wozzeck dans la région de la peur.« (Jouve/Fano, *Wozzeck*, S. 101.)

19 Berg, *Wozzeck-Vortrag*, S. 279.

20 Weitere Belegstellen dieses Akkordes sind: I/1, T. 136f., 147–150, 191–195; III/4, T. 364. Berg notierte in seinem Themen-Verzeichnis zur ersten Belegstelle des Akkordes »Epilog« und versah ihn mit dem Zusatz »der sich aufrichtende« (Petersen, *Wozzeck*, S. 104).

in den Händen allein zurück, von Schuldgefühlen und Fatalismus heimgesucht (Reprise II). Die Coda schließlich besteht aus einem instrumentalen Nachspiel.

2. Vom Sonatenformschema unabhängige Aspekte der Schmuckszene

Welches sind nun die Prinzipien und Merkmale, die dieses traditionelle Formbild überlagern oder aushöhlen, »die den bewussten Formtendenzen zuwiderlaufen«?

2.1. Verkürzung der Formteile

Lässt man die Introdution (T. 1–6) unberücksichtigt, gliedert sich der Sonatensatz der Schmuckszene in fünf Abschnitte, deren Anfang jeweils durch den Einsatz des Hauptthemas (Schmuckthema) gekennzeichnet ist (vgl. Abb. 1: Exposition, Reprise I, Durchführung, Reprise II, Coda). Von Mal zu Mal schrumpft der Umfang dieser Abschnitte: Die Anzahl der Takte verringert sich sukzessive von 53 auf 33 (ohne Schlussgruppe, die bereits mit dem Durchführungsbeginn zusammenfällt), 21²¹ (ohne Zwölftonklimax und Rezitativ), 20 und 19 Takte (106-66-50-44-37 ♪; da die Taktarten wechseln, werden die Umfänge der einzelnen Formteile im Folgenden durch die Anzahl der Viertelschläge präzisiert²²). Alle Teile, mit Ausnahme der Reprise II, prägen auch in ihrer Binnenstruktur ein Verkürzungsprofil aus, in der Exposition etwa durch eine Folge von 44-28-20-14 ♪ (vgl. Abb. 1a).

Am Beginn steht eine Phase von Stabilität und Kontinuität. In der Exposition folgen zunächst längere Formteile aufeinander (T. 7–52), danach ereignen sich in immer kürzeren Abständen Schwankungen und abrupte Wechsel. Bei jeder Wiederholung erfolgt der in der Exposition festgelegte Durchlauf des Materials in immer kürzeren Zeitspannen. Dabei wird die Reduktion durch Weglassung und Zusammendrängung von Material sowie durch Tempobeschleunigung bewirkt. Zum Schluss stürzt sich die Musik in einen Strudel lawinenartiger Beschleunigung.

Die Verkürzungstendenz innerhalb der Exposition wird durch die Tempozunahme verstärkt (Hauptsatz ♪ = 90, Überleitung und Seitensatz ♪ = 100, Schlussgruppe ♪ = 110; vgl. Abb. 1a). In der Reprise I entsteht die Schrumpfung des zeitlichen Umfangs vor allem durch die Diminution des Seitensatzes (im Verhältnis 2:1) und die Verschränkung zwischen Schlussgruppe und Durchführung, die mit dem Wozzeck-Auftritt zusammenfällt (vgl. Abb. 1b).

Die Durchführung fällt auf den ersten Blick aus dem großformalen Kontraktionschema heraus, denn ihr Umfang übertrifft den der vorangegangenen Reprise I. Allerdings sind die Takte 114–127²³ mit dem Zwölftonterzakkord und dem Rezitativ über dem C-Dur-Akkord Fremdkörper im Gefüge der Form. Es sind die einzigen

21 Nur nebenbei sei erwähnt, dass die Taktproportionen dieser drei Teile in der Nähe des Goldenen Schnitts liegen: 21–33–54.

22 Da zusätzlich aber auch das Tempo wechselt, würde wohl erst eine Berechnung der metronomischen Dauer der einzelnen Teile Aufschluss über ihr De-facto-Verhältnis geben. Allerdings ist es wohl zweifelhaft, dass das für Berg relevant war.

23 Als Zäsur wird dabei der Einsatz des »Soldat-Rhythmus« im Bass (Auftakt zu Takt 114) angesehen. Dieser Rhythmus ist aus der Textzeile »Jawohl, Herr Hauptmann!« in Szene I/1 abgeleitet (vgl. Petersen, *Wozzeck*, S. 107).

Takte der Szene, die nicht, oder nur sehr vermittelt, auf dem thematischen Material der Exposition basieren, sie stehen also gleichsam »außerhalb der Form«. Klammert man sie aus, ergibt sich in der Durchführung ein Umfang von nur 21 Takten bzw. 50 Vierteln (vgl. Abb. 1c).

Exposition - 53 T. / 106 V.			
HS 44 V. (♩ = 90) Takt 7–28	ÜL 28 V. (♩ = 100) Takt 29–42	SS 20 V. (♩ = 100) Takt 43–52	SG 14 V. (♩ = 110) Takt 53–59
Reprise I - 33 T. / 66 V. (exklusive Schlussgruppe)			
HS 42 V. Takt 60–80	ÜL 18 V. Takt 81–89	SS 6 V. T. 90–92	SG 8 V. T. 93–96
Durchführung - 35 T. (21 + 14) / 74 V. (50 + 24; exklusive C-Dur)			
HS 33 V. Takt 93–108	ÜL 17 V. Takt 109–113	Zwölftonakkord 24 V. Takt 114–115	C-Dur 24 V. T. 116–127
Reprise II - 20 T. / 40 V.			
HS 40 V. Takt 128–147			
Coda (Reprise III) - 19 T. / 37 V.			
HS und SS 28 V. Takt 148–161	SG u. SS 8 V. T. 162–165	SS 1 V.	

HS = Hauptsatz
 ÜL = Überleitung
 SS = Seitensatz
 SG = Schlussgruppe

Abbildung 1: Verkürzungstendenzen in der Schmuckszene des *Wozzeck*.²⁴

Man könnte Reprise II und Coda als einen gemeinsamen Formteil betrachten, der mit dem Einsatz des Seitenthemas (T. 150) und des Schlussthemas (T. 162) einer vollständigen Reprise entspräche. Eine solche Sichtweise würde der Tendenz der formalen Komprimierung widersprechen. Aber die Coda ist in mehrfacher Hinsicht als eigener Formteil profiliert²⁵: Mit dem Fallen des Vorhangs während der ausklingenden Reprise II (T. 140) tritt die musikalisch-dramatische Entwicklung in ein neues Stadium ein²⁶: Anstelle der offenen tritt nun eine imaginäre Bühne. Zudem hebt sich die gesamte Coda klanglich durch ihr massiertes Tutti völlig von allem Vorangegangenen ab, das fast durchweg kammermusikalisch instrumentiert ist. – Die Raffungstendenz kulminiert in der auf nur drei Achtelnoten reduzierten Auftaktfigur aus der Begleitung des Seitensatzes, mit der die gesamte Szene schließt (T. 165f., ursprünglich T. 42f.). Bereits die »Stretta« (T. 162–165) ist nicht mehr als ein kurzer, aber scharfer Windzug. Innerhalb von Reprise II und Coda wird der

24 Eine gewisse Abgrenzungsunschärfe besteht zwischen Seitensatz und Schlussgruppe. Die ersten Einsätze des Schlussgruppen-Themas (»Wozzeck-Thema«) ab Takt 49 fallen noch in den Bereich von Maries Schrecklied (»Fort ins Zigeunerland«) und bilden mit dem Seitensatz durch Text, Singstimme, Begleitstimme (Sologeige) und Tempo eine Einheit. Berg selbst ließ in seinem *Wozzeck-Vortrag* (S. 279) die Schlussgruppe mit T. 55 beginnen. Sinnvoller erscheint es, T. 53 als Anfang der Schlussgruppe zu bezeichnen, wie dies auch Klaus Schweizer in seiner gründlichen und subtilen Analyse der Szene tat (vgl. Schweizer, *Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs*, S. 134–136).

25 Worauf auch Berg selbst hinweist (vgl. *Wozzeck-Vortrag*, S. 280).

26 Freilich nicht unter dem Aspekt des Thematischen: Der Hauptsatz setzt sich noch einige Takte lang fort. Für die thematisch-formale Gliederung ist der Einschnitt in Takt 148, mit dem Einsatz des Hauptthemas in den Bässen, noch wichtiger. Deshalb wurde dieser Takt in der Formübersicht als Codabeginn definiert.

Verkürzungsprozess wiederum durch die Tempovorschriften verstärkt: Dem »Nach und nach übergehen in Tempo I (aber schwungvoller)« (T. 128–132) folgt in T. 148 ein »quasi Tempo II, aber bewegter« und schließlich in der »Stretta« ab T. 162 ein »quasi Tempo III«.

Die Schmuckszene wirkt wie ein unaufhaltsam voranschreitender, gegen Ende immer schneller auf die katastrophenartige »Stretta« (T. 162–165) hinrasender Prozess. Auffällig ist besonders die »Entwertung« bzw. Umdeutung der eigentlichen Reprise (Reprise II) ab Takt 128, sowohl unter quantitativem (20 Takte gegenüber den 86 Takten von Exposition und Reprise I) als auch unter qualitativem Aspekt: Sie wird zur bloßen »Überleitung« zwischen Durchführung und Coda und stellt kaum ein architektonisches Gleichgewicht zur Exposition her. Darin geht Berg über die instrumentalen Sonatensätze der Klaviersonate op. 1 und des Streichquartetts op. 3 hinaus, in denen die musikalische Eigendynamik noch weit mehr durch traditionelle Formvorstellungen der Balance und Stabilität gebremst wird. Es scheint, dass sich die Liquidationstechnik der klassischen Durchführung in der Schmuckszene der gesamten Form bemächtigt und sich sogar auf die Reprise auswirkt, die damit ihre festigende und sichernde Funktion einbüßt.²⁷

2.2. Fächerförmige Entwicklung

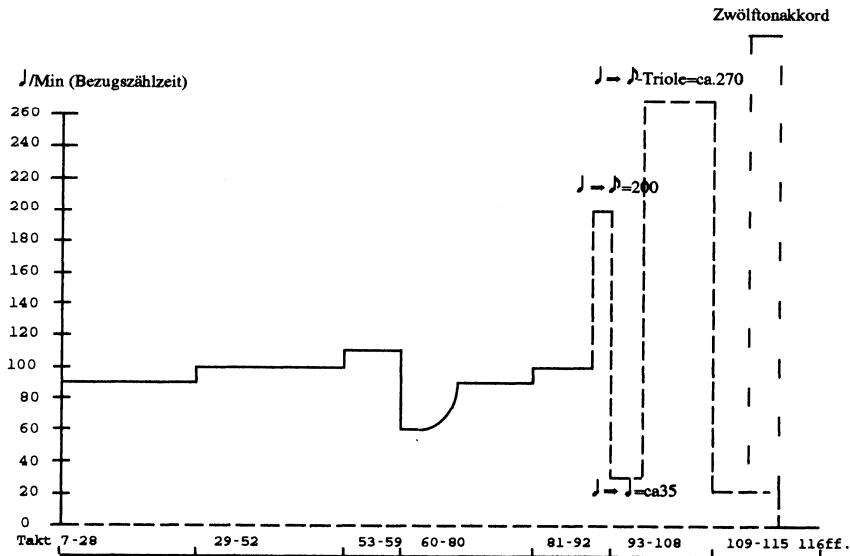
Bisher wurde nur der Umfang der Formteile betrachtet. Bei einem genaueren Blick auf das musikalische Geschehen zeigt sich ein weiteres Formprinzip: die »fächerförmige Entwicklung« (den Begriff prägte Adorno im einleitenden Abschnitt seiner Analyse der *Lyrischen Suite*²⁸). Die Aufeinanderfolge der Abschnitte im Sonatensatz der Schmuckszene wird durch ein Verfahren gesteuert, das die Tempi alternierend immer mehr bis zu den extremsten Gegensätzen auseinander streben lässt. Begleitet und zum Teil substituiert wird dieser »zickzackförmige« Verlauf durch andere Töneigenschaften wie Dynamik, Tonumfang und Dissonanzgehalt.

In der Exposition sind die Tempi I, II, III beschleunigend angeordnet, analog zur wachsenden Beunruhigung, die für Marie von der Gegenwart des Kindes ausgeht: Tempo I: Allegro leggiero, ♩=90 (Hauptsatz, T. 7–28); Tempo II: Allegro ordinario, ♩=100 (Überleitungsgruppe, Seitensatz, T. 29–52); Tempo III: molto allegro, ♩=110 (Schlussgruppe, T. 53–59). Die Reprise I wird zunächst als Verlangsamung oder Bremsung erlebt und beginnt als mit Fermaten angereicherte Wiederaufnahme der Exposition. Das Tempo ist »anfangs etwas zögernd« (T. 60–68) bis in Takt 69 das ursprüngliche Tempo I (♩=90) wieder erreicht wird. Im zweiten Teil der Reprise I – Mariés Heraufbeschwörung des Schlafengelchens – sind Elemente der ursprünglichen Überleitungsgruppe (besonders die chromatischen Mixturen des Kind-Motivs) und des zweiten Themas (T. 90–92, Begleitfigur) miteinander verschmolzen. Das Tempo entspricht mit ♩=100 dem Tempo II der Exposition, eine Steigerung ergibt

27 Berg hat diese Verkürzungstechnik auch in anderen Szenen des *Wozzeck* verwendet: Tripelfuge (II/2), Rondo marziale (II/5), zweite Wirtshausszene (III/4), vgl. dazu Fuß, *Dramatisch-musikalische Prozesse*. Gelegentlich zeigt sich dieses Prinzip auch in umgekehrter Form, wenn Formteile im Verlauf des musikalischen Prozesses sukzessive verlängert werden, vgl. *Wozzeck*, Mordszene III/2 (Invention über den Ton H) sowie das *Presto delirando* (5. Satz) der *Lyrischen Suite* für Streichquartett (1925/26).

28 Adorno, *Berg*, S. 139f.

sich aber vor allem durch die Diminution der Begleitfigur des Seitenthemas in T. 90–92 (Hrn., Tp. mit Dämpfer). Die Tempoangaben reichen hier nicht aus, um den musikalischen Verlauf zu beschreiben. Wichtiger ist die komponierte Diminution: Gegen Schluss der Reprise I ist die Musik doppelt so schnell wie an der rhythmisch sowie harmonisch korrespondierenden Stelle der Exposition (T. 43–48), entspricht also einem Metronomwert von $\text{♩} = 200$.



Tempobezeichnung:	Allegro leggiero (Tempo I)	Allegro ordinario (Tempo II)	Molto allegro (Tempo III)	Quasi tempo I, aber anfangs etwas zögernd	A tempo II	Plötzlich sehr ruhig/a tempo	Viel langsamer
Metro-nomzahl:	$\text{♩} = 80$	$\text{♩} = 100$	$\text{♩} = 110$	$\text{♩} = 60$	$\text{♩} = 100$		
Formteil:	1. Thema	Überleitungsgruppe und 2. Thema	Schl.-gruppe	1. Thema	Überlg., 2. Thema	Durchführung	Durchführung

Abbildung 2: Wozzeck II/1, Tempoaufbau des Sonatensatzes bis zum Durchführungsende (Fuß, *Musikalisch-dramatische Prozesse in den Opern Alban Bergs*).

Auf diese Steigerung folgt, korrespondierend zu Wozzecks Auftritt, eine abrupte Antiklimax. Für dieses zweite Stadium der retardierenden Entwicklung ist kein exaktes Tempo angegeben. Berg schreibt lediglich »plötzlich sehr ruhig, etwas schleppend« (T. 93) vor. Die unvermittelte Verlangsamung der Musik fällt hier viel stärker ins Gewicht als in den Takten 58/59 (vor Beginn der Reprise I), weil sie direkt auf den Tempogipfel in Takt 92 folgt und dazu von schroffen Kontrasten in Stimmenanzahl (mehrstimmig/einstimmig), Dynamik (*forte/piano*) und Klangfarbe (Hbl./Str. in hoher Lage/Pos. in tiefer Lage) begleitet wird.

Sobald Marie den unauffällig eingetretenen Wozzeck bemerkt hat (»fährt plötzlich auf, mit den Händen nach den Ohren«), setzt das erste Thema der Exposition ein, das Schmuckthema. Wir hören anstelle der Originalgestalt aufgeschreckte Triolen, hochschreckende, um eine Oktave gespreizte Sprünge. Aus der Diminution der ersten fünf Expositionstakte (T. 96–98, Vl., Vla., entsprechen T. 7–11) im Verhältnis 3:1 (aus Viertelnoten werden Achteltriolen) lässt sich auf der Basis des notierten Tempos von $\text{♩} = 90$ ein De-facto-Tempo von $\text{♩} = 270$ ableiten. (Die Vorschrift »plötzlich sehr ruhig« vom Anfang der Durchführung gilt nur für das Wozzeck-Thema, beim Schmuckthema gibt Berg »Vorwärts« an.)

Wozzeck wendet sich, nachdem er »beschwichtigend« (T. 106) das Rededuell mit Marie abgebrochen hat, dem Kind zu (»Was der Bub immer schläft!«). Gleichzeitig setzt eine Variante des Kind-Motivs aus der Überleitungsgruppe ein (T. 109–112, Celesta, 1. Vl. solo mit Dämpfer). Dabei wirkt sich die Verlangsamungstendenz der fächerförmigen Entwicklung in zweifacher Hinsicht aus: Zum einen schreibt Berg »viel langsamer« vor (T. 109), was in etwa einem Tempo von $\text{♩} = 60$ entspricht (etwas langsamer als der Durchführungsbeginn). Zum anderen verbirgt sich hinter der Sekundbewegung in Violine und Celesta (T. 109–112) eine Augmentation des Kind-Motivs: Die oktavverdoppelte kleine Sekunde dieses Motivs wird melodisch ausfiguriert, wodurch die den Achtelnoten des Kind-Motivs in der Exposition entsprechenden Töne auseinander rücken (vgl. Abb. 3).

Allegro ordinario (Tempo II)

Viel langsamer

Abbildung 3: *Wozzeck*, II/1, T. 29–34 und 109–115, korrespondierende Stellen in Überleitung und Durchführung, danach Zwölftonterzakkord.

Nachdem Diminution und Augmentation so an ihre Grenzen gelangt sind, werden andere Kategorien zum Träger der Formbildung. Beim Höhepunkt der Durchführung (T. 111–115) übernehmen Klangdichte und Dynamik die Fortsetzung des Steigerungsprozesses. Der Orchesterklang ballt sich zum kompakten, dynamisch aufgeladenen Zwölftonterzakkord, der sowohl an Dissonanzschärfe als auch an Ambitus (fünf Oktaven, Es₁ [Btb., Kb.] bis d³ [Ob.]) den Höhepunkt in Takt 106 (knapp drei Oktaven) übertrifft. Auf diesen klanglichen Exzess folgt der Absturz in den Stillstand, den liegenden C-Dur-Dreiklang vor der Reprise (*Senza Tempo*).

Theoretisch ließe sich diese Beschreibung einer Folge einander überbietender Wellenberge und -täler noch bis zum abschließenden Zwischenspiel verlängern, das an Satzdichte (Themenkombination) und Dynamik (*fff*) alles zuvor Erklungene in den Schatten stellt und in den Takten 141–166 die längste ununterbrochene Forte-Partie enthält (26 Takte). Die anschließende sieben Viertel umfassende Generalpause zum Schluss (T. 166–169) »unterbietet«, wenn man so will, den liegenden C-Dur-Dreiklang der Durchführung, indem sie ins blanke Nichts, in die Stille führt.

Die Steigerungs-Reihe und die Antiklimax-Reihe wölben sich in der Durchführung so stark auf, dass das »Gefäß der Konstruktion« zerbirst: Berg bricht aus dem Materialvorrat des Sonatensatzes aus. Der Zwölftonterzakkord entwickelt sich zwar aus dem viertönigen »Alpha-Akkord«²⁹ der Überleitung (T. 34–36, Hrn.: as-h-e¹-g¹, T. 40–42: d¹-f¹-b¹-cis², entsprechend dazu T. 112f.; vgl. Abb. 3), übersteigt in seiner dreifachen Schichtung (T. 114f.) dann aber alles Davorgewesene, wird zum ungeschliffenen, dröhnenden »Eingeweidestück«, begleitet von einer Augmentationsform des »Soldat-Rhythmus«³⁰ im Bass (Es), der hier klingt wie die den Grund erschütternden Schritte des apokalyptischen Tiers. Auch die Taktart der Partie unterstreicht die Ausnahmestellung der Passage: Die Takte 112–115 sind als einzige innerhalb des Sonatensatzes im 4/4-Takt notiert.

Wozzecks sich in ohnmächtiger Wut aufbäumendem Aufschrei »Wir arme Leut« schließt sich ein nicht weniger bedrängender Moment regloser Nüchternheit an. Das Heraustreten des banalen C-Dur-Kerns (T. 116–123) aus dem Zwölftonterzakkord wirkt nicht nur rein akustisch als Schockmoment, sondern auch weil hier eine kahle Leerstelle ans Licht tritt, die genauso wenig wie der Zwölfton-Ausbruch in die Form integriert ist. Dem Credo vom durchkonstruierten Werk, dort aufgehoben durch den Klangexzess des Zwölftonterzakkords, kontrastiert hier die Erfahrung des losen Schwebezustandes. Der sichernden Stütze durch die Form beraubt, umschreiben die strukturell ungebundenen Momente die Erfahrung jenes schutzlosen Preisgegeben-seins, die sich so unvergleichlich in Georg Büchners Drama niederschlägt.

2.3. Festhalten am Material

Gegen die formsprengenden Momente der fächerförmigen Entwicklung hat Berg Gegenkräfte aufgeboten, die besonders stark auf Integration zielen. Dies geht im Sonatensatz des *Wozzeck* so weit, dass der Materialvorrat der Exposition im Grunde

29 Nach dem Terminus von Lendvai, *Béla Bartók*, S. 55f. Der Bezug entsteht dadurch, dass die Konfiguration von kleinen Terzen im Alpha-Akkord im Zwölftonterzakkord enthalten ist.

30 Vgl. Anm. 23.

viermal wiederkehrt: Coda und Durchführung, die Orte der Sonatenform, die Raum für Freies, Ungebundenes lassen, bringen weder vom Material noch von dessen Anordnung her wirklich Neues (mit Ausnahme des Durchführungs-Schlusses). Gerade aber durch dieses fast krampfhaftes Festhalten am Ausgangsmaterial entstehen irritierende Momente im Formablauf. Die Intention, lückenlos zu integrieren, schafft Brüche und Spannungen. So sehr die Faktur der Takte 93–113 dynamisch und tempomäßig dissoziiert erscheint, so stark sind sie konstruktiv miteinander verklammert. Im Grunde handelt es sich beim ersten Durchführungsteil (T. 93–113) um einen dritten »Durchlauf«³¹ des Hauptsatzes und der Überleitungsgruppe unter Umkehrung der Temporelationen der Exposition (die »schnellen« Einheiten Überleitung und Schlussgruppe werden langsam, die ruhigen [Hauptsatz] extrem schnell), aber unter fast lückenloser Bewahrung der Struktur: Vom Hauptsatz sind Dreiteiligkeit, rhythmische Kontur und zum Teil identisch oder oktavversetzt die Tonhöhen bewahrt, von der Überleitung (Kind-Thema) Intervallstruktur und Transpositionen sowie der Alpha-Akkord (Abb. 3, T. 34, Unterstimme).³² Die formgeschichtliche »Entwicklung der Durchführung von einer anders modulierenden Variante des Expositionsverlaufs zu einer Phantasie über herausgelöste Themen und Motive«³³, wie sie charakteristisch für die ausgereifte Sonatenform ab etwa 1780 ist, scheint im Sonatensatz der Schmuckszene rückgängig gemacht.

Es bildet sich so eine Inkongruenz zwischen dem dynamischen, dramatisch-diskontinuierlichen Geschehen im Vordergrund und der Invarianz der konstruktiven Grundlage im Hintergrund. Durch die Beibehaltung der Expositionsstruktur wird eine zweite Ebene unterhalb des zerklüfteten Handlungsverlaufs eingezogen, die den Eindruck eines Verborgenen, Verschwiegenen und heimlich Mitschwingenden bewirkt. Gefühlsschichten treten zutage, die unter dem Manifesten vibrieren, perfektes Äquivalent für das Ausgesparte des Textes, der mit keinem Wort direkt den Treubruch Maries und den Verdacht Wozzecks verrät, obwohl alles um diesen verborgenen Kern der Handlung kreist.³⁴

In der Coda äußert sich die Formdialektik zwischen Integrationswillen und innerer Sprengkraft der Musik auf andere Weise. Bergs Absicht ist klar: Durch die nochmalige Wiederkehr des Hauptthemas soll die Gesamtform abgerundet werden. Gleichzeitig fordert das Sonatenschema die Fortsetzung der mit dem »Vorhang« in Takt 140 noch nicht abgeschlossenen Wiederkehr der gesamten Exposition. Beides zusammen erzwingt eine Gedrängtheit, die zu »Verrückungen« und Deformationen führt. Sie sind klassischem Formdenken in dreifacher Hinsicht entgegengesetzt:

1. Es kommt zur Verformung des Themas selbst (Abb. 4): Die Versetzung in die (bläserlastige) Basslage und das gelegentliche »Aus-der-Spur-geraten« um ein oder zwei Halbtöne sind dabei nur Nebenaspekte. Stärker deformierend wirkt, dass das

31 Bzw. eine dritte »Rotation«, vgl. Hepokoski, *Elements of Sonata Theory*, S. 205–218 u.a.

32 Vgl. Abschnitt 2.2. Siehe dazu auch Schweizer, *Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs*. Auch die Repetitionen kehren wieder. Die Partie ist um eine große Terz nach oben versetzt, aber sonst (bis auf die Oktavierung des Anfangs) diastematisch identisch.

33 Dahlhaus, *Der rhetorische Formbegriff Heinrich Christoph Kochs*, S. 174.

34 Wozzeck: Was hast da? Marie: Nix. Wozzeck: Unter deinen Fingern glänzt's ja. Marie: Ein Ohringlein, hab's gefunden. Wozzeck: Ich hab so was noch nicht gefunden, zwei auf einmal. Marie: Bin ich ein schlecht Mensch? Wozzeck: 's ist gut Marie! s' ist gut. Was der Bub immer schläft [...].

Thema durch seine Stauchung von 16 (T. 7–22) auf 13,5 Takte (T. 148–161) syntaktisch ins Schwanken gerät. Es verliert seine wichtigen Teilzäsuren (besonders die Auslassung der Mittelzäsur macht sich bemerkbar, vgl. die korrespondierenden Anfänge des Nachsatzes, T. 16 mit 156). Nur hastig stolpernd erreicht das Schmuckthema im knapp bemessenen Raum des parallel einsetzenden Seitensatzes (ab T. 150) gerade eben noch den Phrasenhöhepunkt (T. 161).

Abbildung 4: *Wozzeck*, II/1, Hauptthema, Verformung in Coda, T. 148–161 (mit Gegenstimme) und Vergleich mit Exposition, T. 7–22.

2. Es entstehen Widersprüche zwischen den metrischen Schichten des Satzes. Das zur veritablen »Angriffsschmettermusik« mutierte Schrecklied Maries (diminuiert, T. 151f., 155f., 158–160) und seine augmentierte Begleitstimme (Violinen, später mit Flöte und Klarinette) markieren ein schnurgerade gezogenes Metrum in Viertaktgruppen (Takt 150–153 etc.). Das Hauptthema fügt sich dem jedoch nicht ein. Seine Schwerpunkte sind überwiegend aus dem Takt gestellt und finden keine Verankerung mehr in der übergeordneten Metrik. Es scheint orientierungslos zu taumeln und ist damit das Gegenteil einer vitalen »Erdung« der Musik in den Basstönen.³⁵ Die Coda verweigert in ihrer verrutschten Polyphonie eine Synthese, ist keine zusammenfassende Aufhebung der Gegensätze wie in der klassisch-romantischen Tradition, sondern spitzt diese zu.

35 In Bergs erster kompletten Skizze des Nachspiels sind die Taktstriche im unteren System durchgestrichen, vgl. ÖNB Fond 21 Berg, 13/IX.

3. Schließlich wird das Hauptthema auf seinem Höhepunkt unterbrochen. Sein ab-
 rundender, absteigender Schlussteil (vgl. T. 22–26 u.a.) fällt dem Sechzehntel-Staccato
 des »alles über den Haufen rennenden« Schlussthemas zum Opfer (T. 162ff.). Die
 Schlusswirkung der beiden Akkordschläge am Ende der Szene (T. 166) erscheint sehr
 stark. Thematisch analysiert erweist sich die lange Generalpause in den Takten 166–
 169 jedoch als offen klaffende Bruchstelle: Eine Anfangsgeste – der »Auftakt« – und
 die Achtelrepetitionen des Seitensatzes (vgl. T. 43 und 45 mit »tiefem« Auftakt) sind
 deutbar als Beginn von etwas, das dann gar nicht kommt (Abb. 5). So betrachtet
 erfüllt das Gebilde zwar einerseits Schlussfunktion, stellt sich aber andererseits als
 abrupt unterbrochener Beginn des Seitensatzes dar, als Fragment. Durch die Mehr-
 deutigkeit der Formfunktion von Takt 165f. (Auftakt und Achterschläge, T. 166)
 wird die Schlusswirkung der volltaktigen Achtel in Takt 166 abgeschwächt, die
 gesamte Struktur »destabilisiert« und offen gehalten.

Allegro ordinario (Tempo II) ♩ = 100

The image shows a musical score for the opera *Wozzeck*, Act II, Scene 1. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 43, is for Marie and Solo Viola. Marie's part is in a 2/4 time signature and includes the lyrics: "Mi del, mach's Lü - del zu! 'skommt ein Zi - geu - ner - bu'". The Solo Viola part is marked "Solo Vln." and "p". The piano accompaniment includes Horn (Hr.), Trombones (Pos., Btb.), and Horn (Hr.), with a dynamic marking of "ff". The second system, starting at measure 166, is for Percussion (Pke. u.a.) and is marked "Tutti" and "ff". The tempo is "Allegro ordinario (Tempo II)" with a quarter note equal to 100 beats per minute. The key signature has one sharp (F#).

Abbildung 5: *Wozzeck*, II/1, Anfang des Seitensatzes in der Exposition (T. 43–46) und Schluss der Coda (T. 166).

*

Obwohl das formale Konzept, das dem Kompositionsvorgang des *Wozzeck* vor-
 geschaltet war, sich im Sonatensatz der Schmuckszene sehr deutlich ausprägt,
 entwickelte sich die Musik im Entstehungsprozess über den theoretischen Entwurf
 hinaus. Es entstanden Formtendenzen, die das zu Grunde gelegte Schema überlager-
 ten oder durchkreuzten. Die Dynamik der Verkürzung hebt die Symmetrie der
 Sonatensatzform aus; die fächerförmige Entwicklung sprengt in ihren Extremen das
 Materialgefüge. Und selbst der Einbau thematischer Absicherungen in Durch-
 führung und Coda führt zu Verwerfungen. Neben dem Stimmigen und Geschlosse-
 nen erscheint jenes Formsprengende, Negierende, Schockierende und Ausbrechende

als ein wesentliches Charakteristikum, das von Berg selbst in seinen Kommentaren verschwiegen oder als bloße »Mannigfaltigkeit und Abwechslung«³⁶ apostrophiert wurde. Es zeigt sich, dass die Musik sehr viel mehr Entsprechungen zum Bruchstückhaften von Büchners Original aufweist, als dies Bergs eigene Analysen verraten. Allerdings entwertet dies die formale Geschlossenheit des Werkes keineswegs. Auch wenn letztendlich die plötzliche Wendung oder der Moment des Ausbruchs und der Zerrüttung für uns von größerem Interesse sein sollten als die zu Grunde liegenden »klassischen« Formtypen, setzt doch gerade die Wahrnehmung solcher Momente eine starke formale Kohärenz voraus: Das Sprengende wird erst vor dem Hintergrund des geschlossenen Formgefüges als solches erkennbar.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs* [1968], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971.
- Berg, Alban: *Die musikalischen Formen in meiner Oper »Wozzeck«*, in: *Die Musik* 16/9 (1923/24), S. 587–589.
- *Das Opernproblem*, in: *Neue Musikzeitung* 49/9 (1928), S. 174.
- [*Wozzeck-Vortrag* von 1929], in: *Glanbe, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, hrsg. von Frank Schneider, Leipzig: Reclam 1981, S. 268–289.
- Berg, Alban / Schönberg, Arnold: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg* (Briefwechsel der Wiener Schule 3), 2 Bde., hrsg. von Juliane Brand und Christopher Hailey, Schott: Mainz 2007.
- Dahlhaus, Carl: *Der rhetorische Formbegriff Heinrich Christoph Kochs und die Theorie der Sonatensatzform*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 35 (1978), S. 155–177.
- Dibelius, Ulrich: *Einheitlichkeit der Architektur – Mannigfaltigkeit der Gestalten. Formtendenzen und Sprachduktus in Alban Bergs »Wozzeck«*, in: *Alban Berg, Wozzeck. Texte, Materialien, Kommentare* (rororo Opernbücher), hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek: Rowohlt 1985, S. 9–33.
- Fuß, Hans-Ulrich: *Musikalisch-dramatische Prozesse in den Opern Alban Bergs* (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 40), Hamburg: Wagner 1991.
- Hepokoski, James / Darcy, Warren: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, Oxford: Oxford University Press 2006.
- Jarman, Douglas: *Alban Berg: Wozzeck* (Cambridge opera handbooks), Cambridge: Cambridge University Press 1989.
- Jouve, Pierre Jean / Fano, Michel: *Wozzeck ou le nouvel opéra*, Paris: Plon 1953.
- Klein, Fritz Heinrich: *Alban Bergs »Wozzeck«*, in: *Musikblätter des Anbruch* 5 (1923), S. 216–219.
- Lendvai, Ernő: *Béla Bartók: An Analysis of his Music*, London: Kahn 1971.
- Mahler, Fritz: *Zu Alban Bergs Oper »Wozzeck«. Szenische und musikalische Übersicht*, Wien: Universal Edition 1957.
- Petersen, Peter: *Alban Berg: Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlass Bergs* (Musik-Konzepte Sonderband), München: edition text + kritik 1985.
- Petschnig, Emil: *Atonales Opernschaffen*, in: *Die Musik* 16/5 (1923/24), S. 340–345.
- Redlich, Hans Ferdinand: *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien: Universal Edition 1957.
- Schweizer, Klaus, *Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs* (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 1), Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft 1970.
- Viebig, Ernst: *Alban Bergs »Wozzeck«*, in: *Die Musik* 16 (1922/23), S. 506–510.

36 Berg, *Wozzeck-Vortrag*, S. 287.

© 2010 Hans-Ulrich Fuß (hans-ulrich.fuss@t-online.de)

Fuß, Hans-Ulrich (2010), »Formale Kohärenz und Sprengung des Gefüges. Zum ›Sonatensatz‹ der Schmuckszene in Alban Bergs *Wozzeck*« [Formal Coherence and Disruption of Structure: On the “Sonata Form” of the Jewelry Scene in Alban Berg’s *Wozzeck*], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 413–426. <https://doi.org/10.31751/p.85>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: acceleration; Alban Berg, *Wozzeck*; Beschleunigung; contraction; formal model; Formmodell; Repetition; repetition; Verkürzung

eingereicht / submitted: 16/05/2009

angenommen / accepted: 07/05/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

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

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010