

Alban Bergs „Wozzeck“ als Botschaft an die Menschheit

„Unter den Opernwerken radikal-moderner Tendenz, die neue Wege suchen, ist keines, das an ethischer Gesinnung und innerer Reinheit diesem ‚Wozzeck‘ gleichkommt.“

A. Stehle im Jahre 1930<sup>1</sup>

I

Die „Oper des sozialen Mitleids“?

Am 5. Mai 1914 wohnte Alban Berg (er war damals neunzehn Jahre alt) in der Wiener Residenzbühne der Erstaufführung von Georg Büchners Drama *Woyzeck* bei<sup>2</sup>. Die Aufführung beeindruckte ihn so sehr, daß er sofort den Entschluß faßte, aus dem Drama eine Oper zu machen<sup>3</sup>. Arnold Schönberg, dem er seine Absicht mitteilte, riet ihm ab, das Vorhaben in Angriff zu nehmen, weil er den Büchnerschen *Woyzeck* für „ein Drama von so außerordentlicher Tragik“ hielt, „das Musik auszuschließen schien“<sup>4</sup>. Außerdem nahm Schönberg an den Szenen des täglichen Lebens Anstoß, die das Drama enthielt und die seiner Arbeit nach mit dem damaligen Begriff der Oper unvereinbar waren<sup>5</sup>. Berg ließ sich von der Meinung seines Lehrers nicht beirren, und er ließ sich auf das Wagnis ein. Behindert durch Krankheit, Militärdienst und vielerlei Verpflichtungen arbeitete er an der Texteinrichtung und Komposition der Oper mehrere Jahre lang. Erst im April 1922 konnte er die Instrumentierung beenden<sup>6</sup>.

Die Berliner Uraufführung der Oper unter Erich Kleiber am 14. Dezember 1925 brachte Berg — trotz vieler kritischer Stimmen — den lange ersehnten Durchbruch. Die Oper wurde zumindest in Deutschland zu einem Repertoirestück. Auf die Berliner Premiere folgten bis Ende 1932 mindestens 30 Aufführungen<sup>7</sup>. Nach Hans Mayer<sup>8</sup> entstand die literarische Aktualität Georg Büchners, der bis dahin wenig bekannt gewesen war, auf dem Umweg über die Opernbühne. Die bemerkenswerten Erfolge der vielen Aufführungen trugen nicht nur den Namen Bergs, sondern auch den Büchners in die Welt.

Wie läßt sich der für ein „atonales“ Werk sensationelle Erfolg der Oper erklären? Obwohl rezeptionsästhetische Untersuchungen darüber bisher fehlten, scheint sicher zu sein, daß viele Kritiker von der Neuartigkeit der Bergschen Musiksprache beeindruckt und ebenso von dem Sujet als auch von der Expressivität der Bergschen Musik ergriffen waren. So meinte Igor Glebow anläßlich der Leningrader Aufführung der Oper am 13. Juni 1927, daß es „kein leidenschaftlicheres, emotional wahr-

hafteres und tiefer beeindruckendes musikalisches Drama“ als den „Wozzeck“ gebe. Mit ihm sei „die Grenze der musikalisch-dramatischen Ausdruckskraft in der westeuropäischen Oper erreicht“<sup>9</sup>.

Heute gilt der *Wozzeck* als eine der bedeutendsten Opern des 20. Jahrhunderts (Wolfgang Rihm<sup>10</sup> nannte ihn die „Jahrhundertoper“), als ein Meilenstein in der Entwicklung des Musiktheaters und als ein Werk, ohne das beispielsweise Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten* undenkbar wären<sup>11</sup>. Welche Stellung nimmt jedoch das Werk im Opernschaffen der zwanziger Jahre ein? Hans Ferdinand Redlich<sup>12</sup>, der 1957 hierauf zu antworten versuchte, meinte, mit *Wozzeck* habe Berg einen „neuen Archetyp der Oper“, nämlich „die Oper des sozialen Mitleids“ geschaffen. In den geistigen Typen Büchners und Bergs sei der schöpferische Erfolg einer Symbiose der sozialkritischen Potenz mit der entsprechenden musikalischen Begabung antizipiert und vorbestimmt gewesen. Ähnlich meinte der schwedische Komponist Bo Ullman<sup>13</sup> später, daß Bergs Musikdrama „keinen Verrat am sozialkritischen Gehalt“ von Büchners Drama begehe. Berg sei „im Ton seiner Musik der sozialkritischen Intention des Büchnerschen Texts“ gerecht geworden, und er habe „die ökonomische Situation“ der Hauptfiguren musikalisch in den Vordergrund zu rücken verstanden.

Die Argumente, auf die sich die Vertreter dieser Theorie berufen, scheinen zunächst bestechend zu sein. Rudolf Schäfke<sup>14</sup> nannte schon 1926 Büchner einen „überzeugten Revolutionär und Sozialisten“. Einige der unverkennbar sozialkritischen Sätzen Büchners gewinnen in Bergs Vertonung an Eindringlichkeit. Denken wir etwa an Ausrufe Wozzecks wie „Unsereins ist doch einmal unselig in dieser und der andern Welt. Ich glaub', wenn wir in den Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen“<sup>15</sup> und „Alles Arbeit unter der Sonne, sogar Schweiß im Schlaf. Wir arme Leut!“<sup>16</sup> Übrigens fungiert das „*Wir arme Leut!*“-Motiv als eines der wichtigsten Motive der Oper.

Gleichwohl müssen wir bedenken, daß das *Woyzeck*-Fragment erstaunlich vielschichtig ist. Es beeindruckt nicht nur durch die allenthalben unverkennbare sozialkritische Intention, sondern auch durch philosophische Reflexionen über das Problem der Willensfreiheit und den Dualismus zwischen „Natur“ und „Moral“, es scheint darüber hinaus Erkenntnisse der Tiefenpsychologie vorwegzunehmen, und es vermittelt verblüffende Einsichten in die Grundfragen der menschlichen Existenz<sup>17</sup>. Ein Satz wie „Der Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt Einem, wenn man hinunterschaut“<sup>18</sup>, verleiht einer nicht nur für das 19. Jahrhundert zentralen Erfahrung Ausdruck. Büchner selbst sprach in einem Brief an seine Braut 1833 von dem „gräßlichen Fatalismus der Geschichte“ und stellte die bewegende Frage: „Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?“<sup>19</sup>

Was hat Berg also an dem *Woyzeck*-Fragment fasziniert, und wie faßte er den Stoff auf? Bedauerlicherweise hat er sich in seinen Gesprächen, Briefen und Vorträgen

dazu nur andeutungsweise geäußert. Um so erfreulicher ist es deshalb, daß sich in seinen frühesten *Wozzeck*-Skizzen wichtige Anhaltspunkte zur Beantwortung dieser Fragen finden. Die folgende Untersuchung stützt sich teilweise auf bisher unausgewertete Dokumente.

## II

### Drei Figuren der Oper in Bergs Charakterisierung: der Hauptmann, der Doktor und Wozzeck

Einige Zeit nach der Wiener Theateraufführung des *Woyzeck* im Mai 1914 begann Berg mit der Einrichtung des Textbuches für seine Oper. In seinem Handexemplar des Büchnerschen Dramas finden sich zahlreiche Eintragungen (Marginalien, Korrekturen, Umstellungen, Regieanweisungen), die Aufschluß über seine dramaturgischen und musikalischen Vorstellungen geben<sup>20</sup>. Besondere Beachtung unter ihnen verdient eine Notiz über die beiden militärischen Vorgesetzten Wozzecks. In der Szene „Waldweg am Teich“ findet sich folgende Charakterisierung des Doktors und des Hauptmanns: „Doktor: immer wissenschaftlich. Hauptmann: abergläubisch, ängstlich, philosophisch.“

Die Skizzen zum *Wozzeck*, die in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien verwahrt werden (Fonds 21 Berg 13/I—XIV, 28/XXXVII und 70/I—III), wurden vor einigen Jahren von Peter Petersen<sup>21</sup> ausführlich beschrieben und ausgewertet. Sie enthalten einzelne Textstellen, Entwürfe ganzer Szenen, rhythmische Skizzen und die wichtigsten Leitthemen und -motive der Oper. Eine Notiz auf Seite 57 des zweiten Skizzenbuches (Berg 13/II) dokumentiert, daß Berg von der Figur des Hauptmanns eine äußerst negative Meinung hatte. Die Notiz lautet: „Hauptmann. Eine Null. Mit mäßigem Talent [darüber steht das Wort Verstellungsgabe], sich verstellen zu können, stets [?] etwas mehr scheinen zu wollen — Schwadronneur (ein guter Mensch) — leicht gerührt über sich selbst — Mit einem Rest von militärischer Strammheit, die immer gleich verschwindet hinter der Art behäbiger (selbstgefälliger) asthmatischer hoher Militärs.“

Der Hauptmann ist in Bergs Auffassung mithin ein Hypokrit, ein Schwadronneur und ein asthmatischer Hypochonder. Berg hielt sein Gerade von dem „guten Menschen“ für reines Geschwätze und hatte seine hypochondrische Veranlagung richtig erkannt. Der Hauptmann bangt ja um sein Leben, fürchtet sich vor dem Tod und malt sich sein eigenes Leichenbegräbnis aus. Bezeichnenderweise findet sich in Bergs Partitur in der Straßenszene des zweiten Aktes zu den Worten des Hauptmanns „Aber sie werden sagen: Er war ein guter Mensch, ein guter Mensch“ die Regieanweisung „Hauptmann immer gerührt“<sup>22</sup> — ein Vermerk, der im Text Büchners fehlt<sup>23</sup>.

Auch der Figur des Doktors konnte Berg keine Sympathie entgegenbringen. Dessen Wissenschaftlichkeitsdünkel und Mangel an menschlicher Wärme müssen ihm grotesk erschienen sein, ja, ihn abgestoßen haben. Gerade in der Zeit vor der Komposition des *Wozzeck* verhielt er sich — wie aus einem Brief an Schönberg vom 6. Mai 1913 hervorgeht<sup>24</sup> — skeptisch gegenüber der bloß sezierenden Wissenschaft, die — ausschließlich materialistisch vorgehend — den Ausspruch erhob, alles (auch die Geheimnisse des Lebens und des Todes) erklären zu können. Er hatte die feine Ironie erfaßt, die darin liegt, daß der Doktor, der bei Wozzeck „eine schöne fixe Idee, eine köstliche aberratio mentalis partialis“ diagnostiziert<sup>25</sup>, gleichfalls an einer fixen Idee leidet, und verlieh der vierten Szene des ersten Aktes sinnigerweise die Passacagliaform mit 21 Variationen. Lange nach der Komposition des *Wozzeck* las er — so erfahren wir von Willi Reich<sup>26</sup> — im Riemann-Lexikon zu seiner großen Befriedigung die Definition: „Die Folia (fixe Idee!) ist offenbar eine der älteren Formen des Ostinato.“

Berg scheint den Hauptmann und den Doktor für relativ wenig differenzierte Persönlichkeiten (Charaktere) gehalten zu haben, denn er hat sie mit wenigen persönlichen Leitmotiven ausgestattet. Der Hauptmann wird mit einem einzigen Motiv charakterisiert, der Doktor erhielt immerhin zwei. Demgegenüber sind für Wozzeck im ersten Skizzenbuch (Berg 13/I pag. 31—34) nicht weniger als sechs persönliche Leitmotive vorgesehen, die folgende Benennungen tragen<sup>27</sup>:

*Wozzeck Wir arme Leut*  
*Wozzeck Terzen der sich Aufrichtende*  
*Wozzeck der Gehetzte*  
*Wozzeck [der] Fatalistische*  
*Wozzeck der Empörte*  
*Wozzeck Es moll der Resignierte*

Es liegt auf der Hand, daß Berg damit verschiedene Aspekte der facettenreichen Persönlichkeit Wozzecks musikalisch beleuchten wollte.

## II

### Der „Epilog“ der Oper als „Bekanntnis des Autors“

Im Mai 1929 hielt Berg in Oldenburg anlässlich der Neueinstudierung des *Wozzeck* seinen berühmt gewordenen Einführungsvortrag. Hier kam er auch auf das Orchesterzwischenpiel vor der Schlußszene zu sprechen, nannte es den „Epilog“ der Oper und bezeichnete es als „Bekanntnis des Autors“. Wörtlich heißt es hier<sup>28</sup>: „Es

ist vom d r a m a t i s c h e n Standpunkt aus als der dem Selbstmord Wozzecks folgende ‚Epilog‘ aufzufassen, als ein aus dem handlungsmäßigen Geschehen des Theaters heraustretendes Bekenntnis des Autors, ja als ein Appell an das gleichsam die Menschheit repräsentierende Publikum. Vom m u s i k a l i s c h e n Standpunkt aus stellt dieses letzte Orchesterzwischenpiel eine thematische Durchführung aller wichtigen, in Beziehungen zu Wozzeck getretenen musikalischen Gestalten dar.“ Was Berg hier andeutet, vermag eine semantische Analyse der Musik zu verdeutlichen und zu konkretisieren.

Das Orchesterzwischenpiel — als „Invention über eine Tonart“ konzipiert — weist eine dreiteilige Form mit stark verkürzter und variiert Reprise auf (A — B — A'). Die Substanz des ersten Teils entnahm Berg im wesentlichen einer unpubliziert gebliebenen frühen Klaviersonate in d-moll, die im Autograph (Fonds 21 Berg 48 pag. 9 bis pag. 11) die Nummer IV trägt (siehe die Abbildungen 1—3). Außerdem legte er dem Stück die wichtigsten Leitmotive der Oper zugrunde. Betrachtet man die Reihenfolge ihres Auftretens, so erkennt man, daß in den Eckteilen dieses Epilogs — sieht man von einer Reminiszenz an das Andres-Motiv T. 339—341 ab — nur Wozzeck-Motive vorkommen. So erklingt am Ende des ersten Teils das Motiv des gehetzten Wozzeck in mehrfacher Diminution. Der Mittelteil zitiert und verarbeitet hingegen die Motive des Doktors und des Hauptmanns, die in kontrapunktischer Verflechtung ertönen, und bezieht sich dann auf die Verführungsszene. Das heißt: Die Musik mehrerer Takte aus dem *Andante affettuoso* der Verführungsszene (I. Akt T. 656—660) kehrt hier in kunstvoller Variation wieder (= Epilog T. 352—357). Nach der Intonation des Motivs des Tambourmajors T. 357/358 kulminiert der Mittelteil in dem „Wir arme Leut“-Motiv und in dem berühmten Zwölftonakkord, der die Funktion einer mächtigen Dominante vor dem Schlußteil übernimmt. Die stark verkürzte Reprise evoziert noch einmal das Schicksal Wozzecks und wird von dessen „fatalistischem“ Motiv dominiert.

### Übersicht

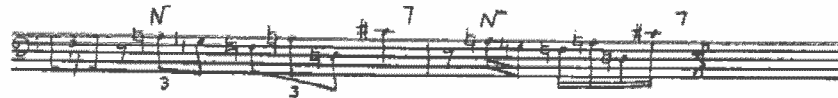
über die im Epilog vorkommenden Leitmotive und Reminiszenzen

I. T e i l (*Adagio*) T. 320—345

T. 339—341 (Hr.): das Andres-Motiv

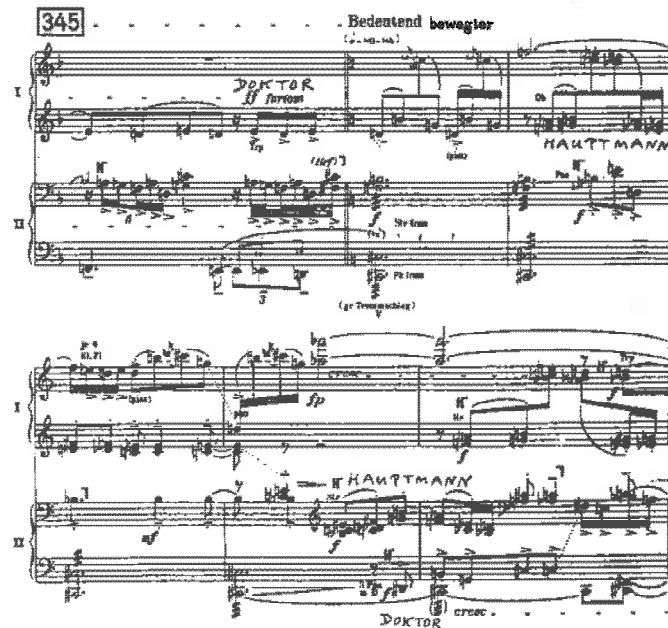


T. 343—345: Wozzeck, der Gehetzte (das Motiv viermal in mehrfacher Diminution)



II. Teil

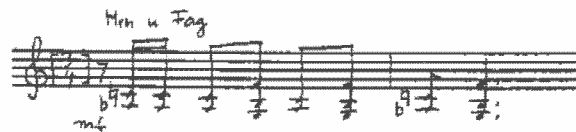
„Bedeutend bewegter“ T. 346—351: die beiden Doktor-Themen und das Hauptmann-Motiv in kontrapunktischer Verflechtung



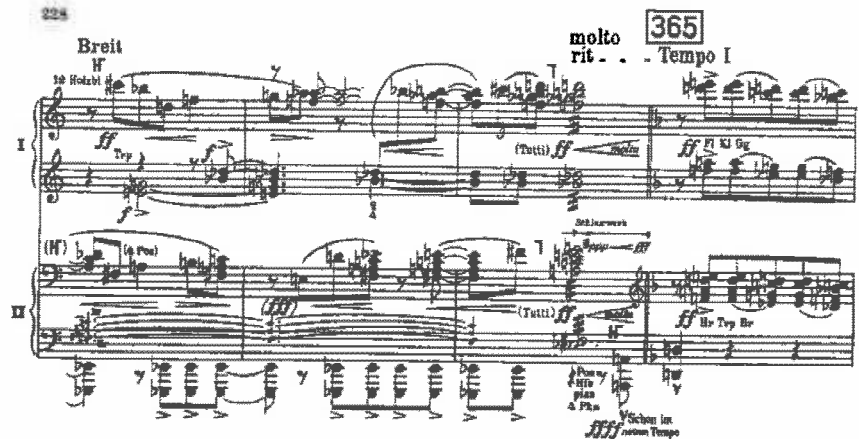
„Wieder etwas breiter (Andante)“ T. 352—364

Die Takte 352—357 entsprechen dem *Andante affettuoso* der Verführungsszene (I. Akt, T. 656—660).

T. 357/358: das Motiv des Tambourmajors

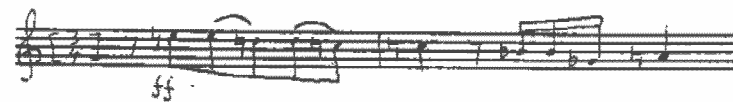


T. 360—364 das Motiv „Wir arme Leut“ in Engführung und der Zwölftonakkord gleichsam als Dominante



III. Teil (verkürzte Reprise): *Tempo I* (T. 365—371)

Leitmotiv: Wozzeck, der Fatalistische



Ein Hörer, der die Oper einigermaßen kennt, wird nicht verkennen können, daß die Musik dieses letzten Orchesterzweischenspiels Wozzecks — des Antihelden — gedenkt. Sie erinnert an die Personen, die im Leben des Ertrunkenen eine Rolle gespielt haben, an seinen Freund Andres, an den Doktor, den Hauptmann, den Tambourmajor, und sie erinnert vor allem an die entscheidende Szene der Oper: die Verführungsszene. Der Epilog ist als „Bekenntnis des Autors“ gedacht, das heißt: er verleiht dem Mitgefühl Bergs für den gequälten Menschen Ausdruck, der, von den Vorgesetzten gepeinigt und erniedrigt, von der Geliebten betrogen, vom Nebenbuhler gedemütigt, von der Umwelt verspottet, von Wahnideen geplagt, zum Mörder wurde.

## Der Epilog als „Invention über eine Tonart“

In dem berühmt gewordenen *Offenen Brief* vom 9. Februar 1925 an Arnold Schönberg<sup>29</sup> gab Berg preis, daß der Dreizahl für die Konstruktion seines 1923 bis 1925 entstandenen Kammerkonzerts maßgebliche Bedeutung zukomme. Sie bestimme weitgehend alle Bereiche des Musikalischen: die Besetzung des Werkes und die Anzahl der 15 Spieler, die formale Gliederung, die Proportionen der Sätze, die „rhythmischen Formen“, das Gebiet der Metrik und auch den Bereich des „Harmonischen“. Neben „weiten Strecken völlig aufgelöster Tonalität“ fänden sich — so meinte er — „einzelne kleinere Partien tonalen Einschlages“ und solche, die den von Schönberg aufgestellten Gesetzen der „Komposition mit zwölf Tönen“ entsprechen.

Was Berg über das Verhältnis von Tonalität, Atonalität und Dodekaphonie im Kammerkonzert äußerte, gilt *mutatis mutandis* auch für den *Wozzeck*. Die Musik der meisten Szenen der Oper ist in sogenannter freier Atonalität gehalten. Daneben kommen jedoch vereinzelt auch tonale Partien vor, ja, es finden sich Ansätze zu einer gleichsam dodekaphonischen Kompositionsweise. Der *Wozzeck* entstand zu einer Zeit (1917—1921), als Schönberg die Regeln der Zwölftontechnik noch nicht endgültig formuliert hatte. Gleichwohl läßt sich die Passacaglia des ersten Aktes als Vorform einer Reihenkomposition ansprechen, nicht so sehr weil das Passacagliathema zwölftönig ist, sondern weil es vielfach — wie Redliche Analyse gezeigt hat<sup>30</sup> — nach Art der Reihentechnik behandelt wird. Berg erprobt bereits hier Kunstgriffe (der wohl bedeutendste ist die Vertikalisierung der Zwölftonreihe in der sechsten und in der siebenten Variation), die später besonders charakteristisch für die Reihentechnik wurden. Aber auch außerhalb der Passacaglia begegnen wir im *Wozzeck* zahlreichen Zwölftonfolgen und Zwölftonfeldern. Peter Petersen<sup>31</sup> gelang vor einigen Jahren, in den drei ersten Szenen der Oper vier Zwölftonterzakkorde nachzuweisen.

Unser besonderes Interesse gilt hier den tonalen bzw. den schein-tonalen Enklaven im *Wozzeck*. Als solche lassen sich das *Quasi Trio* des Militärmarsches aus der dritten Szene des ersten Aktes, die fünfte Variation der Bibelszene im dritten Akt und der „Epilog“ ansprechen. Was die f-moll-Variation der Bibelszene angeht, verwies Erich Forneberg<sup>32</sup> zu Recht darauf, daß ihre exzeptionelle Gestaltung einer bestimmten Intention entspricht. In dieser Variation erzählt nämlich Marie ihrem Buben das Märchen von dem armen Kind, das keinen Vater und keine Mutter hatte. Berg vertonte die Variation im tonalen Idiom, weil das Märchen als solches einer anderen Welt als der „irdisch atonal-verstimmten“ entstammt.

Der Epilog nun wurde von Willi Reich<sup>32</sup> als „Invention über eine Tonart“ und von Fritz Mahler<sup>34</sup> als „Invention in einer Tonart“ apostrophiert. Berg selbst äußerte sich über die tonale Konzeption des Orchesterzweischenspiels im Oldenburger Vortrag so<sup>35</sup>:

„Seine Form ist dreiteilig, das seine Einheit bildende Prinzip — ausnahmsweise die Tonalität. Dieses d-moll, dessen harmonisch gleichsam auflösende Einführung ich bereits erwähnt habe,

*Klavierauszug III. Akt, Seite 223—224, Takte 319—320,*

erfährt allerdings eine derart, man kann sagen, grenzenlose Erweiterung, daß es möglich war, sie bis zu ihrer letzten tonalen Konsequenz zu führen. Und zwar indem im Mittelteil dieses Stückes, in seinem Höhepunkt, dort, wo sich seine durchführungsartigen Einsätze bis zu Engführungen verdichten, wie von selbst ein harmonischer Zusammenklang ergab, der, obwohl er alle zwölf Töne in sich vereinigt, im Rahmen dieser Tonalität doch nur wie eine Dominante wirkt, die ganz natürlich und harmonisch zwingend zum d-moll der Reprise zurückführt.“

Eine genauere Analyse der Musik vermag zu zeigen, daß Berg in diesem Orchesterzweischenspiel die Tonalität, die er als „formbildendes Mittel“ verstand, tatsächlich bis an ihre Grenzen weitet, ja, die Pforte zur Atonalität überschreitet. Aus der Ferne betrachtet läßt sich der Epilog als eine Art Makrokadenz auffassen, wobei der Zwölftonakkord in T. 364 die Funktion der Dominante erfüllt. Einige Hinweise dazu: In den ersten vier Takten des Zwischenspiels (T. 320—323) wird die Tonart d-moll gefestigt. Mit T. 324 beginnt eine modulierende Partie, die in eine F-Tonalität mündet. Das harmonikale Grundgerüst der Takte 331—335 ist tonal eindeutig bestimmbar: T. 331: C; T. 332: Des; T. 333: G<sub>7</sub>; T. 334: C<sub>7</sub>; T. 335: F-Klang (ganztönig verschleiert). Von T. 336 an wird der tonale Bezug nach und nach gelockert. Im Mittelteil des Epilogs (T. 346—364) ist aber die Tonalität aufgelöst: tonale Zentren lassen sich hier (wenn man von dem Klangzentrum in T. 352—356 absieht) nicht mehr ausmachen. Demgegenüber ist die Reprise (T. 365—371) tonal fest in d-moll verankert (Notenbeispiel S. 41).

## V

*Wozzeck* als Parabelstück

Mit der Analyse des Epilogs sind wir den Intentionen Bergs auf die Spur gekommen. Abermals taucht die Frage nach seiner Auffassung des Büchnerschen Dramas auf. Zieht man alle seine diesbezüglichen Äußerungen in Betracht, so wird deutlich, daß Redlichs Meinung, *Wozzeck* sei eine „Oper des sozialen Mitleids“, den Kern der Sache wohl nicht erfaßt. Zur Verdeutlichung:

In einem Brief an Anton von Webern erläuterte Berg am 19. August 1918, was ihn an Büchners Drama fasziniert hatte. „Es ist nicht nur das Schicksal dieses von *aller Welt* ausgenützten und gequälten armen Menschen, was mir so nahe geht“ — so schrieb er ihm —, „sondern auch der unerhörte Stimmungsgehalt der einzelnen Szenen.“<sup>36</sup> In dem zehn Jahre später erschienenen Artikel *Das Opernproblem*<sup>37</sup> sprach er recht vage davon, daß die Idee seiner Oper weit über das Einzelschicksal Wozzecks hinausgehe.

Wichtig für die Rezeptionsgeschichte des Wozzeck scheint ein Artikel des Berliner Kritikers Ernst Viebig<sup>38</sup> gewesen zu sein, der im April 1923 — also zweieinhalb Jahre vor der Berliner Premiere — nach dem Studium des von Hans Heinrich Klein angefertigten Klavierauszugs in der renommierten Zeitschrift *Die Musik* eine sehr anerkennende Besprechung der Oper publizierte. Dabei gab er das dramatische Geschehen und die Idee der Tragödie mit den Worten Richard M. Meyers<sup>39</sup> so wieder: „Ein ganz beliebiger Mensch aus dem Volke, arm, schwach, verachtet ist der Held. Er wird eben deshalb zur symbolischen Gestalt. Er ist das Volk selbst und sein Schicksal das des Volkes in den Händen seiner Machthaber.“

Berg war von diesem Artikel zunächst sehr angetan. Er staunte nicht wenig über Viebigs richtige Beobachtungen und schrieb voller Freude am 11. April 1923 an seine Frau<sup>40</sup>: „Auch der Inhalt ist sehr gut nacherzählt, nämlich das *Reinmenschliche* (das Volk) hervorgehoben und nicht das Einzelschicksal.“

Viebigs Artikel scheint nun der Meinung Vorschub geleistet zu haben, daß der *Wozzeck* ein „Armeleut“-Stück sei, denn Berg selbst sah sich bald zu einem Dementi gezwungen. Im Februar 1930 führte er mit Oskar Jancke ein Gespräch über den *Wozzeck* — ein Gespräch, das im *Aachener Anzeiger* erschien. Hier gab er folgendes Statement ab<sup>41</sup>: „Es bestand wohl zwischen dieser Dichtung [gemeint ist Büchners *Woyzeck*] und mir eine natürliche Verwandtschaft. Ich betone übrigens, daß der *Wozzeck* kein reines Armeleut-Stück ist. So wie dem Wozzeck kann es einem armen Menschen ergehen, in welchem Kleide er auch stecken mag. Allen Menschen, die gedrückt werden durch andere und sich nicht wehren können, wird es immer so ergehen.“

Mithin läßt sich der *Wozzeck* als Bekenntnis des Autors zur Humanität und als stiller Protest gegen Unmenschlichkeit auffassen. Er ist ein Parabelstück, das dem Mitgefühl des Autors für die Erniedrigten, Beleidigten und Wehrlosen Ausdruck verleiht. Diesem Mitgefühl entspringt die überwältigende Ausdruckskraft der Musik, die Berg sicherlich nicht so komponiert hätte, wenn er sich mit dem Schicksal Wozzecks in gewisser Weise nicht identifiziert hätte. Ohne Frage haben sich seine nachhaltigen persönlichen Erlebnisse während des Ersten Weltkrieges in der Konzeption der Oper niedergeschlagen. Die Briefe an seinen Freund August Göttel und an seinen Schüler Gottfried Kassowitz dokumentieren eindrucksvoll, wie sehr er in der Zeit seines Militärdienstes gelitten hatte<sup>42</sup>. Mit großer Ergriffenheit berichtete er im

April 1916 August Göttel von der Bluttat eines wahnsinnigen Soldaten — einer Tat, die vier Tote und acht Verletzte forderte<sup>43</sup>. Die Zustände in der Kaserne, die sinnlose Organisation des Militärlebens, die ungerechte Behandlung, die ihm zuteil wurde — dies alles regte ihn auf und ekelte ihn an. Ungemein aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang ein Brief, den er am Weihnachtstag des Jahres 1915 an Kassowitz schrieb. Hier beklagt er sich über den Militärarzt, der den Patienten nicht hilft, sondern mit ihnen seinen Spott treibt und ihnen mit der Abkommandierung an die Front droht<sup>44</sup>.

## VI

### Zur Humanität Alban Bergs

Viele von denen, die Berg persönlich gekannt oder gar ihm nahegestanden haben, bezeugen übereinstimmend seine Menschenliebe. Der Verleger Hans W. Heinsheimer<sup>45</sup> nannte ihn einen „der wenigen wahrhaft großen Männer“, denen er begegnet sei. Unter ihnen sei er der „weitaus menschlichste, der am wenigsten hochmütige, der bescheidenste, angenehmste, freundlichste“ gewesen. Elias Canetti<sup>46</sup> sprach von Bergs Liebe für Menschen, „die so stark war, daß er sich ihrer nur durch seinen Hang zur Satire erwehren konnte“. Willi Reich<sup>47</sup> meinte schon zu Bergs Lebzeiten, „Lauterkeit und Wohlwollen gegen Freunde und Mitstrebende, kühsachliche Ablehnung und humorvolle Distanzierung Übelwollender“ seien die äußeren Kennzeichen der „reinen Menschlichkeit“ Bergs. Die Leser der *Berliner Morgenpost* erfuhren am 11. Dezember 1925, daß ihm unter unmittelbarer Lebensgefahr buchstäblich in letzter Minute gelang, einen Menschen von den Schienen der Untergrundbahn Friedrichstadt wegzureißen — nur wenige Sekunden, bevor der Zug über die Stelle hinwegbrauste<sup>48</sup>. Berg war zeitweise überzeugter Pazifist, verabscheute die Greuel des Krieges und war erschüttert von dem traurigen Schicksal, das viele seiner Freunde, Schüler und Kameraden ereilt hatte.

Theodor W. Adorno vertrat die These, daß Bergs Menschlichkeit auch auf das Wesen seiner Musik abgefärbt habe. „Keine Musik aus unserer Zeit“ — so formulierte er es 1968<sup>49</sup> — „war so menschlich wie die seine.“ Der *Wozzeck* sei „das erste Modell einer Musik des realen Humanismus“. Ähnlich hatte sich 1935 (33 Jahre früher) Ernst Bloch<sup>50</sup> geäußert. „Was Bergs *Wozzeck* angeht“ — so schrieb er —, „so ist der Gegenstand seiner Musik weder die automatische Härte eines Schicksals noch die erhabene einer Kathedrale, weder noch der arme, leidende Mensch, sondern der Abgrund gerade des schutzlosen Wetters in und außer ihm.“

## Gedanken über die Musik zwischen den beiden Weltkriegen

Weltpolitische Ereignisse haben unabsehbare Folgen für die Staaten und Nationen, die Gesellschaftsordnungen, die Wirtschaft und auch für die Kunst. Die tiefe Krise, in die der Erste Weltkrieg die Menschen allenthalben stürzte, wirkte sich auch auf die Entwicklung der Musik aus. Die Musik zwischen den beiden Weltkriegen zeichnet sich durch eine erstaunliche Vielfalt an Strömungen aus. Nie zuvor bestanden so viele konkurrierende Richtungen nebeneinander wie gerade in den zwanziger und noch in den dreißiger Jahren: Expressionismus und Postexpressionismus, Neoklassizismus, Neobarock, Folklorismus, Vitalismus, Futurismus — eine lange Reihe von „Ismen“.

Einer von Iwan Martynow aufgestellten These zufolge<sup>51</sup> bewegte sich die Musik zwischen den beiden Weltkriegen zwischen zwei Polen: Der eine war Verzweiflung, auswegloses Grauen — das Leitmotiv des genialen Werkes von Alban Berg; der andere Pol lag in gedankenloser Leichtigkeit, Oberflächlichkeit, Unterhaltung. Zwischen den beiden Polen habe es viele Ausdrucksvarianten gegeben. In ihrer Pauschalität ist die These Martynows unhaltbar, und doch enthält sie einen wahren Kern.

Arnold Schönberg und seine Schüler Anton Webern und Alban Berg — geistig mit dem Expressionismus verbunden — wagten den Schritt zur Atonalität, kreierten die Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen und pflegten zeitlebens eine Ausdruckskunst, die sich zur Subjektivität bekannte. Ihre Ästhetik gipfelt in dem Satz: „Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein.“<sup>52</sup> Andere führende Komponisten wiederum trachteten danach, gerade die Subjektivität, die als ein Erbe des 19. Jahrhunderts empfunden wurde, zu überwinden und träumten von einer „objektiven“ Musik. Im Jahre 1920 schrieb Ferruccio Busoni — ein Komponist von wahrhaft europäischer Gesinnung — an Paul Bekker einen Brief, der unter dem Titel *Junge Klassizität* Berühmtheit erlangen sollte<sup>53</sup>. Zur jungen Klassizität rechnete er hier unter anderem die Abstreifung des Sinnlichen, die Entsagung gegenüber dem Subjektivismus, die Wiedereroberung der Heiterkeit (*Serenitas*) und vor allem „absolute Musik“. Damit war ausgesprochen, was viele dachten und forderten, was den Zeitgeist prägte: die Absage an die Kunst des 19. Jahrhunderts, die Befreiung der Musik vom Literarischen, die ausdrückliche Ablehnung der Programmmusik und die Neuorientierung an der Musik des Barock und der Klassik. Das konzertante Musizieren — lange Zeit vernachlässigt — die polyphonen Formen und Techniken des Barock, die Lehre vom „linearen Kontrapunkt“ erlebten eine Renaissance, erlangten ungeahnte Aktualität. Béla Bartók und andere suchten durch die systematische Erforschung der Folklore der Neuen Musik unverbrauchte Quellen zu erschlie-

ßen. Daneben wurden Versuche mit Bitonalität, Polytonalität, komplizierter Metrik und Polyrythmik gemacht. Auch drangen Elemente des Jazz und der Tanzmusik in die Kunstmusik ein.

Psychologisch bedeutet Busonis Ruf nach *Serenitas* eine Verdrängung des Problematischen, eine Hinwendung zum Hellen, Lichten, zum Apollinischen — eine verständliche Reaktion auf die Erschütterungen, die der Erste Weltkrieg hervorrief. Verständlich aber auch, daß das Ernste sich nicht verdrängen ließ: es konnte seinen Platz behaupten. So gibt sich die Musik zwischen den beiden Kriegen janusköpfig: Auf Busonis *Arlecchino* (1918) folgte Hindemiths *Marienleben* (1923), Ernst Křenek komponierte nach seiner Jazzoper *Jonny spielt auf* (1927) seine tragische Oper *Karl V.* (1938), und als Hindemiths heitere Oper *Neues vom Tage* 1929 in Berlin uraufgeführt wurde, arbeitete Alban Berg schon an seiner *Lulu*.

## VIII

## Schluß

Nach der klassischen Rhetorik hat die Rede die dreifache Aufgabe zu unterhalten, zu „rühren“ und zu belehren. Von der Rhetorik ausgehend drang die aus dem *Dialectare*, dem *Movere* und dem *Docere* bestehende Trias in die Ästhetik ein und bestimmte viele Jahrhunderte lang die Vorstellungen ungezählter Künstler über die Funktion der Kunst und der Musik.

Der Wahrheitsanspruch der Kunst ist ein Postulat, das im 20. Jahrhundert von mehreren Künstlern erhoben wurde. Gustav Mahlers pathetische Aussage, er habe nie auch nur eine Note geschrieben, die nicht absolut wahr sei<sup>54</sup>, wurde zum ästhetischen Kardinalsatz der Zweiten Wiener Schule. Wie sein Freund Adolf Loos so polemisierte auch Arnold Schönberg gegen die Auffassung der Kunst als Schmuck und Ornament.

Im Jahre 1946 — fünf Jahre vor seinem Tod — verfaßte Schönberg den wichtigen Aufsatz *Kriterien für die Bewertung von Musik*<sup>55</sup>. Hier artikulierte er die Überzeugung, daß die wirklich bedeutenden Kunstwerke prophetische Botschaften übermitteln, die auf Formen hindeuten, auf die sich die Menschheit hinentwickelt. Es mag kurios klingen, ist aber wahr: Viele musikalische Kunstwerke, die von einem besonderen Nimbus umgeben sind, verdanken ihren Ruhm nicht zuletzt den humanitären Botschaften, die sie verkünden. In dieser Hinsicht führt eine Linie von Mozarts *Zauberflöte*, von Beethovens *Fidelio* und der *Neunten Symphonie* über die Musikdramen Richard Wagners und die Symphonien Gustav Mahlers zu Werken wie dem *Wozzeck* von Alban Berg und den *Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann. Alle diese Werke lassen sich als Appelle an die Menschheit auffassen — als Appelle an

die Gesamtheit der geistig und künstlerisch interessierten Menschen in der ganzen Welt<sup>6</sup>.

Der kulturpädagogische Auftrag der Musik im 20. Jahrhundert kann in einer Zeit, in der die Menschheit viele Probleme zu bewältigen hat, in der Gleichgültigkeit und Passivität sich breitmachen, in der der Mensch Gefahr läuft, vor der Technologie zu kapitulieren — der kulturpädagogische Auftrag der Musik in unserer bewegten Zeit kann — so meine ich — nicht in seichter Unterhaltung bestehen. Werke wie der *Wozzeck* Bergs und wie die *Soldaten* Zimmermanns sind Meilensteine auf dem Weg zur Erkenntnis, daß das Humane nicht unterliegen darf.

### Anmerkungen

- 1 Zitiert nach Konrad Vogelsang, *Dokumentation zur Oper „Wozzeck“ von Alban Berg. Die Jahre des Durchbruchs 1925—1932*, Laaber-Verlag 1977, S. 62f.
- 2 Faksimile des Programmzettels der Erstaufführung bei Ernst Hilmar, *Wozzeck von Alban Berg. Entstehung — erste Erfolge — Repressionen (1914—1935)*, Wien 1975, S. 71.
- 3 Brief Bergs an Anton Webern vom 19. August 1918. Zitiert bei Hilmar (Anm. 2), S. 21.
- 4 Arnold Schönberg über Alban Berg im Jahre 1949. Zitiert nach Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien/Zürich/London 1957, S. 329.
- 5 Nach Karl Rankl (*Arnold Schoenberg*, London 1952, The Ambassador Publishing Co., 6. Heft, S. 40ff.) soll sich Schönberg dahingehend geäußert haben, daß die Musik sich lieber mit Engeln als mit Offiziersdienern befassen solle. Zitiert nach Redlich (1957), S. 105.
- 6 Nach Ernst Hilmar (1975), S. 28.
- 7 Siehe das Verzeichnis der Aufführungen bei Vogelsang (1977), S. 120—124.
- 8 Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, 2. Aufl. Wiesbaden 1946, erweiterte Ausgabe 2. Aufl. 1960, S. 442.
- 9 Zitiert nach Vogelsang (1977), S. 36.
- 10 Wolfgang Rihm, *Als ob Berg Geburtstag hätte*, in: Imre Fabian und Gerhard Persché (Hrsg.), *Oper 1985. Jahrbuch der Zeitschrift „Opernwelt“*, Orell Füssli + Friedrich Verlag Zürich, S. 48.
- 11 Dazu Aloyse Michaely, *Toccata — Ciacona — Nocturno. Zu Bernd Alois Zimmermanns Oper „Die Soldaten“*, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Band 10), Laaber 1988, S. 127—204.
- 12 H. F. Redlich (1957), S. 104.
- 13 Bo Ullman, *Produktive Rezeption ohne Mißverständnis. Zur Büchner-Deutung Alban Bergs im „Wozzeck“*, in: Attila Csampai und Dietmar Holland (hrsg.), *Alban Berg. Wozzeck. Texte, Materialien, Kommentare* (rororo opernbuch 7929), Reinbek bei Hamburg 1985, S. 221—246, hier S. 233 und S. 235.
- 14 Rudolf Schäfke, *Alban Bergs Oper „Wozzeck“*, in: *Melos V* (1926), S. 267—283.
- 15 Georg Büchner, *Werke und Briefe. Gesamtausgabe* hrsg. von Fritz Bergemann, Wiesbaden 1958, S. 152; Alban Berg, *Wozzeck I/1*, Klavierauszug S. 23—25.
- 16 Büchner, *Werke und Briefe* (1958), S. 158; Berg, *Wozzeck II/1*, Klavierauszug S. 92.
- 17 Auf wundervolle Weise erfaßte Rainer Maria Rilke die Quintessenz des Fragments, als er am 9. Juli 1915 an Maria von Thurn und Taxis schrieb: „Nichts als das Schicksal eines gemeinen Soldaten, der seine ungetreue Geliebte ersticht, aber gewaltig darstellend, wie um die mindeste Existenz, für die selbst die Uniform eines gewöhnlichen Infanteristen zu weit

und zu betont erscheint, wie selbst um den Rekruten Wozzek alle Größe des Daseins steht, wie er nicht hindern kann, daß bald da, bald dort, vor, hinter, zu Seiten seiner dumpfen Seele die Horizonte ins Gewaltige, ins Ungeheure, ins Unendliche aufreißen, ein Schauspiel ungleiches, wie dieser mißbrauchte Mensch in seiner Stalljacke im Weltall sucht, malgre lui, im unendlichen Bezug der Sterne. Das ist Theater, so könnte Theater sein.“

- 18 Alban Berg, *Wozzeck II/3*, Klavierauszug S. 132f.
- 19 Georg Büchner, *Werke und Briefe (Gesamtausgabe)*, S. 374.
- 20 Siehe dazu Ernst Hilmar (Anm. 2), S. 12—19.
- 21 Peter Petersen, *Alban Berg. Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs* (Musik-Konzepte. Sonderband), München 1985, S. 76—88.
- 22 Berg, *Wozzeck*, Partitur S. 233, Klavierauszug S. 108.
- 23 Georg Büchner, *Werke und Briefe (Gesamtausgabe)*, S. 161.
- 24 In diesem Brief teilt Berg Schönberg seine Eindrücke von Maurice Maeterlincks *Vom Tode* mit. Offenbar stand er zu diesem Zeitpunkt unter dem Einfluß der Meinung Weberns, der ihm am 4. Mai 1913 geschrieben hatte: „Ich lese jetzt *Vom Tode* von Maeterlinck. Es gefällt mir wenig. Ich schreibe Dir nächstens ausführlich darüber. Es ist gegen das Christentum geschrieben, atheistisch, materialistisch, ja, fast feuilletonistisch. Voll Achtung für die Wissenschaft (Schwarzmagier). Es gibt fast nur mehr Schwarzmagier.“ Zitiert nach dem noch ungedruckten Typoskript des Briefwechsels zwischen Webern und Berg.
- 25 Berg, *Wozzeck I/4*, Klavierauszug S. 65f.
- 26 Willi Reich, *Alban Berg*, Wien/Leipzig/Zürich 1937, S. 75/Anm. 2 = *Alban Berg. Leben und Werk*, Zürich 1963, S. 121/Anm. 2.
- 27 Siehe die Tabelle der Leitmotive bei Petersen (1985), S. 83—87.
- 28 Bergs Oldenburger Vortrag von 1929 wurde zuerst von H. F. Redlich (*Berg* [1957], S. 311—327) veröffentlicht. Zitat S. 326.
- 29 Pult und Taktstock. *Fachzeitschrift für Dirigenten*, II. Jg. (1925), S. 23—28.
- 30 Redlich, *Berg* (1957), S. 139—144.
- 31 Petersen (1985), S. 102—106.
- 32 Erich Forneberg, *Wozzeck von Alban Berg*, 3. Aufl. Berlin-Lichterfelde, S. 69.
- 33 W. Reich, *Berg* (1937), S. 68 = *Berg* (1963), S. 113.
- 34 Fritz Mahler, *Zu Alban Bergs Oper „Wozzeck“*. *Szenische und musikalische Übersicht*, Universal Edition, Wien 1957, S. 7.
- 35 Zitiert nach Redlich, *Berg* (1957), S. 326.
- 36 Zitiert nach Ernst Hilmar (Anm. 2), S. 21.
- 37 Alban Berg, *Das „Opernproblem“*, in: *Neue Musik-Zeitung*, 49. Jg., Heft 9, Stuttgart 1928. Abgedruckt bei Willi Reich, *Berg* (1937), S. 174—177.
- 38 Ernst Viebig, *Alban Bergs „Wozzeck“*. *Ein Beitrag zum Opernproblem*, in: *Die Musik XV/7* (April 1923), S. 506—510.
- 39 Richard M. Meyer, *Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1900. Zitiert von Viebig in: *Die Musik XV/7*, S. 508.
- 40 Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, München/Wien 1965, S. 508.
- 41 Rosemary Hilmar, *Alban Berg. 1885—1935. Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek. Prunksaal. 23. Mai bis 20. Oktober 1985*, Wien 1985, S. 60.
- 42 Über die Wechselfälle in Bergs Leben während der Kriegsjahre 1914—1918 informiert Rosemary Hilmar, *Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist* (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Band 10), Wien/Köln/Graz 1978, S. 113—129.
- 43 Rosemary Hilmar, *Katalog der Schriftstücke von der Hand Alban Bergs, der fremschriftlichen und gedruckten Dokumente zur Lebensgeschichte und zu seinem Werk* (Alban Berg Studien Band I/2), Wien 1985, S. 110f. — Siehe dazu auch Erich Alban Berg, *Der unverbesserliche Romantiker. Alban Berg 1885—1935*, Wien 1985, S. 92.



- 44 Kurt Blaukopf, Autobiographische Elemente in Alban Bergs „Wozzeck“, in: Österreichische Musikzeitschrift 9 (1954), S. 155—158, hier S. 156.
- 45 Hans W. Heinsheimer, *Menagerie in Fis-Dur*. Deutsche Übertragung von Willi Reich, Zürich 1953, S. 280.
- 46 Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931—1937*, Carl Hanser Verlag 1985, S. 250.
- 47 Willi Reich, *Alban Berg*, in: Die Musik XXII/5 (Februar 1930), S. 347—353, hier S. 353.
- 48 Faksimile des Artikels unter dem Titel *Der Komponist als Lebensretter* bei Volker Schliess, *Alban Berg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (rowohlt monographien 225), Reinbek bei Hamburg 1975, S. 75.
- 49 Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs* (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts Band 15), Wien 1968, S. 11f.
- 50 Ernst Bloch, *Erbschaft der Zeit* (1935). Zitiert nach Attila Csampai und Dietmar Holland (Hrsg.), *Alban Berg. Wozzeck* (1985), S. 6.
- 51 Iwan Martynow, *Dmitri Schostakowitsch*, Berlin 1947. Zitiert nach Hans Heinz Stuckenschmidt, *Neue Musik* (Zwischen den beiden Kriegen, Zweiter Band), Berlin 1951, S. 329—332.
- 52 Nach Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958, S. 45.
- 53 Ferruccio Busoni, *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin 1922, S. 275—279.
- 54 Anonym (= Natalie Bauer-Lechner), Aus einem Tagebuch über Mahler, in: Der Merker III (1912), S. 187.
- 55 Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch (Gesammelte Schriften I), S. Fischer Verlag 1976, S. 131.
- 56 Dazu vom Verfasser, *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989, S. 15—18.

ALBAN BERG, *Wozzeck*, Beginn des letzten Orchesterzwischenspiels (Klavierauszug).

Verwandlung  
Adagio

2 F. z. dazu  
L. G. g.  
p  
Vel dazu  
p  
Fag u. K. Fag dazu  
Solo Gg  
II. Spieler  
I. Spieler  
325  
Kl. u. Gg  
p  
Fag dazu  
330  
1. Hälfte Gg  
alle Gg  
Oh dann  
Fl. dazu  
(Ob)  
zurücktreten  
mf  
mf  
3 Fag  
K. Ba

## 1. Diskussionsrunde

Bezugnehmend auf seinen Vortrag stellt Uhde nochmals den Sinn von analytischen Betrachtungen dar. Sie seien ein Aufzeigen der spezifischen Botschaft von Musik, ein Weg zur Dechiffrierung des „Unaussprechlichen“. Dabei sei es bei der Herstellung von Beziehungen häufig schwer, zwischen stilimmanenten Verwandtschaften — die beispielsweise durch die Eingrenzung der melodischen Entwicklung innerhalb festgefügtter und tonal gebundener Bereiche entstehen — und bewußt aktualisierenden durch den Interpreten — die zwischen bereits Erklungenem und dem noch zu Erklingendem vermitteln — zu unterscheiden. Der jeweils eigene Stimmungsgehalt eines Musikstücks sei in den Strukturen nachweisbar: „Konstruktion und Ausdruck sind zwei Seiten derselben Sache“.

So trägt z. B. die rhythmisch-melodische Gestaltung einzelner Strukturverläufe in Bergs Oper „Wozzeck“ einen eindeutig gestisch-mimischen Zug, der für die Stilrichtung „Expressionismus“ insgesamt typisch ist. Die in diesem Werk verwendete Leitmotivtechnik (im Sinne Wagners) dient dabei der Beleuchtung des „Unaussprechlichen“, sozusagen als „Tiefenprobe des Unterbewußtseins“. Der Vorwurf des Rationalismus gegenüber dieser Kompositionsweise — Strawinsky verglich sie mit der Handhabung eines Adreßbuches — trifft jedoch weder das Werk Wagners noch Bergs, da diese die Leitmotivtechnik nicht vordergründig-illustrativ, sondern stets psychologisierend einsetzen. Mit ihr stellen sie — dem Zuhörer oft nicht bewußt — subtile Beziehungen zwischen weit entfernten Bereichen her und verleihen so ihrer Musik einen hohen Empfindungsgehalt und einen tiefgreifenden Bedeutungskontext; die dabei auftretende Frage, ob auch textlose Werke zu solch hochstehenden Ausdrucksebenen vordringen können, wird selbst von Komponisten wie Arnold Schönberg bejaht; auch in reiner Instrumentalmusik können psychologisierende Vertiefung und prophetische Aussage (Wahrheitsanspruch) grundsätzlich vorhanden sein. Das von der zweiten Wiener Schule aufgestellte Postulat der „Wahrheit“ geht auf Gustav Mahler zurück: „wahr“ sind — nach dessen Verständnis — nur wirklich authentische Empfindungen, das Selbst-Erlebte, das im Individuum ankert. Die Aufgabe des Komponisten besteht nun darin, diese subjektiven Erfahrungen auf eine allgemeingültige Ebene zu stellen bzw. das „Persönlich-Wahre“ in ein „Objektiv-Wahres“ zu verwandeln. Nun tritt nach Meinung eines Diskussionsteilnehmers gerade bei Alban Berg das Problem auf, daß durch musikerzieherische Lenkung („Verbildung“?) — schließlich orientieren sich Hörgewohnheiten und -geschmack an klassisch-romantischen Vorbildern — eine grundsätzliche Unfähigkeit besteht, die spezifische „Wahrheit“ des „Wozzeck“ zu erkennen; es stelle sich sogar die grundsätzliche Frage, ob eine solche überhaupt vorhanden sei: Ist zwischen den Weltkriegen vielleicht doch nur „Papiermusik“ (unprophetische Musik) entstanden, die wie „aufrecht erhaltene Grabsteine“ gepflegt werden? Sind nicht sic

335

336

340

die Mitverursacher einer evidenten „Kulturermüdung“, die durch unzählige solcher überflüssig gehogter „Mumien“ entsteht? Hinzu treten die (kommerziell gesteuerte) Sammelwut von eigentlich Totem und das unreflektierte, ungefilterte Angebot von Un-„Wahrem“. Dies überfordere den Laienrezipienten und mache die Einebnung dieser und anderer „Grabmäler“ umso notwendiger. Heute gebühre allein jener Musik der Erhalt, die uns noch etwas zu sagen habe, die „sprechende“ Musik sei. So ist z. B. die „Kunst der Fuge“ trotz ihrer zeitlichen und stilistischen Distanz nicht als „Grabstein“ zu bezeichnen, sondern als „Musik der Gegenwart“; denn „unsere Zeit ist darin, so unverwechselbar für andere Zeiten, daß bei uns die Vergangenheit wirklich aktuelle Gegenwart werden kann“.

Aufgabe des ausübenden Künstlers ist dabei das Aufspüren der „Aura“ eines Werkes, die weit über die materiale Ebene (wie das Schablonen-Denken oder der Drang zum Perfektionismus) hinausgreift. Gerade Routine und Virtuosität um ihrer selbst willen gefährden diese metasprachliche Dimension, blockieren die Kommunikation zwischen Hörer und Werk und verhindern die De-Chiffrierung des spezifischen Ausdrucksgehaltes der Musik. Sie verstärken somit die angesprochene „Kulturermüdung“ unserer Generation. Eine der Hauptaufgaben unserer Kunsthochschulen — und in diesem Punkt waren sich alle Diskussionsteilnehmer einig — muß folglich darin bestehen, dieses Erfassen des „Unaussprechlichen“ zu vermitteln.

Hermann Müllich

### Musikpädagogik und Musik des 20. Jahrhunderts: Auswertungen spezifischer Untersuchungsergebnisse

Basierend auf einer Differenzierung in zwei Teile werden in einem 1. Komplex relevante Aspekte zum Problem „Musikpädagogik und Musik des 20. Jahrhunderts“ in theoretisch-orientierter Reflexion aufgezeigt, mit der Maßgabe, Zentralthesen zu formulieren, die es gilt im 2., praktisch-orientierten Teil durch entsprechende eigene Untersuchungsergebnisse im Bereich Rezeption und Analyse zu belegen, ja zu untermauern.

Besondere Bezugsbasis sind die Untersuchungen, die ich von 1974 bis 1989 in Kooperation mit zahlreichen Mitarbeitern durchgeführt habe. Die von mir entwickelten Konzepte wurden vielfach erprobt, im besonderen an allgemeinbildenden Schulen, u. a. an Gymnasien in den Jahrgangsstufen 7 bis 13.

Teiluntersuchungen fanden statt in sechs Bundesländern und nach dem Europäischen Kongreß 1985 in Gorizia (Italien) und ISME-Weltkongreß 1986 auch im Ausland.

#### 1. Theoretisch-orientierter Teil

##### 1.1 Musik des 20. Jahrhunderts<sup>1</sup> und Motivation Jugendlicher

Zur Definition des Begriffsfeldes „Motivation“

Heckhausen versteht unter „Motivation“ die „momentane Bereitschaft eines Individuums, seine sensorischen, kognitiven und motorischen Funktionen auf die Erreichung eines künftigen Zielzustandes zu richten“.

Dabei beschreibt er Motivation als ein Produkt der Wechselwirkung von Schülermotiven und situativen Anregungsvariablen der Unterrichtsführung.<sup>2</sup>

Daß die Motivierung der Schüler ein Wesenspostulat an jeden Pädagogen sein sollte, darüber besteht wohl einhellig Konsens. Daß der Motivierung der Schüler gerade in einem Fach wie Musik, namentlich ab 7./8. Jahrgangsstufe bis einschließlich 11. Klasse, wesentlicher Stellenwert zukommt, bedarf wohl ebenfalls keiner Beweisführung.

Und in der Kollegstufe . . . Hier liegen die Motivationsverhältnisse a priori anders als in den vorhergehenden Klassen, da dem Fach Musik in Grund- und Leistungskurs notenspezifische Bedeutung zukommt. — Keine Motivationsprobleme! Oder? Diesbezüglich Befragungsergebnisse aus den Jahren 1980—87 bezogen auf 231 ehemalige Leistungskurs-Teilnehmer, zum anderen bezogen auf 21 Kursleiter: Etwa zwei Drittel der Kursleiter stellten spätestens im 3. Semester, namentlich