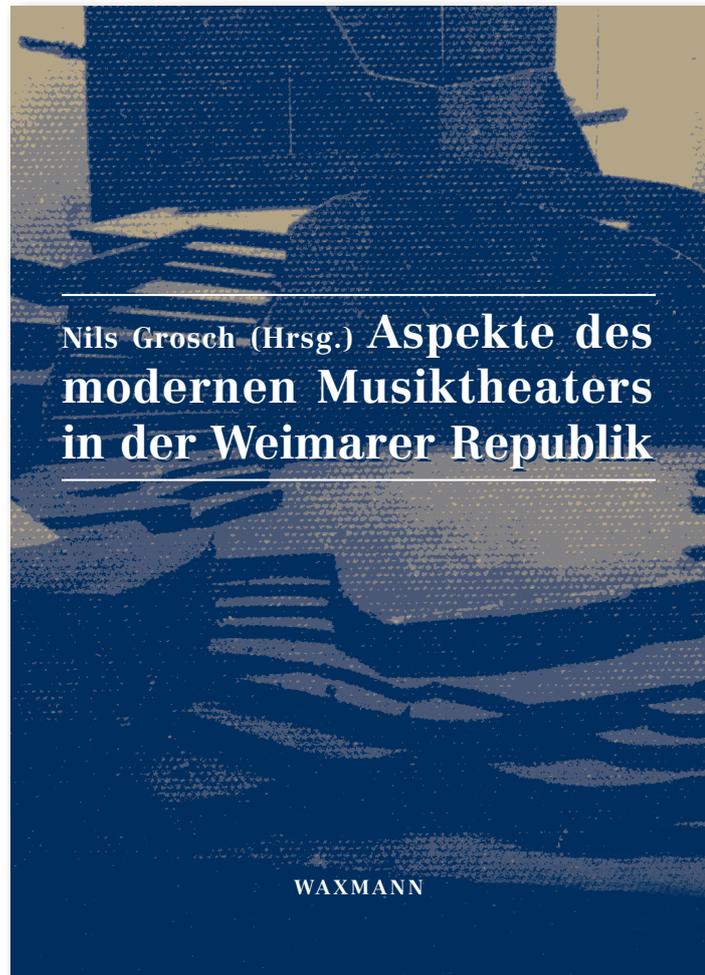


Friedrich Geiger

Bergs *Wozzeck*, Busonis *Doktor Faust* und die „Neue Oper“ der zwanziger Jahre



Nils Grosch (Hrsg.)

Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik

2004, 372 Seiten, br., 34,00 €,
ISBN 978-3-8309-1427-3 (vergriffen)

E-Book: 30,60 €,
ISBN 978-3-8309-6427-8



WAXMANN

Steinfurter Str. 555
48159 Münster

Fon +49 (0) 2 51 – 2 65 04-0
Fax +49 (0) 2 51 – 2 65 04-26

info@waxmann.com
www.waxmann.com

Weitere Informationen
zum Buch [hier](#).

BERGS *WOZZECK*, BUSONIS *DOKTOR FAUST* UND DIE „NEUE OPER“ DER ZWANZIGER JAHRE

Friedrich Geiger

Das Jahr 1925 brachte den deutschen Opernbesuchern gleich zwei mit Spannung erwartete Uraufführungen. Im Mai dirigierte Fritz Busch in Dresden *Doktor Faust* von Ferruccio Busoni, im Dezember Erich Kleiber Alban Bergs *Wozzeck* in Berlin.

Schon vier Wochen später erschien der bemerkenswerte Artikel „Die neue Oper“, worin ein junger Komponist namens Kurt Weill die ebenso wegweisende wie paradigmatische Bedeutung der beiden Werke hervorhob. „Zwei musikalische Bühnenwerke unserer Zeit“, so Weill, „bedeutendste und typischste Vertreter entgegengesetzter Anschauungen“, könnten als erste Resultate einer „neuen Oper“ gelten: „Alban Bergs *Wozzeck* ist der grandiose Abschluß einer Entwicklung, die, durchaus auf Wagner fußend, [...] hier in einem Meisterwerk von stärkster Potenz ihren Gipfel erreicht. Und auf der anderen Seite Busonis *Doktor Faust*, der Ausgangspunkt für die Entstehung einer neuen Blütezeit der ‚Oper‘ (im Gegensatz zum ‚Musikdrama‘) werden kann“ (Weill 1926).

In wenigen Sätzen erfasste Weill das besondere Verhältnis, in dem die genannten Werke Bergs und Busonis zueinander stehen. Als Gemeinsamkeit verbindet sie, dass sie gegenüber dem Musikdrama Wagnerscher Provenienz eine entscheidende Innovation darstellen. Aus diesem Grund stehen beide Stücke prototypisch für die „neue Oper“ der zwanziger Jahre. Doch die gemeinsame Neuartigkeit ist, wie Weill betont, auf entgegenge-

setzten Wegen erreicht: Während Bergs *Wozzeck* die Linie des Wagner-schen Musikdramas vollende, repräsentiere Busonis *Doktor Faust* die bewusste Abkehr von diesem Konzept. Insofern erschöpft sich der prototypische Charakter der beiden Opern nicht in ihrer Neuartigkeit. Sondern sie stehen darüber hinaus exemplarisch für die beiden möglichen Wege der Innovation, die Komponisten um 1925 angesichts von Wagners Erbe einschlagen konnten: Die „neue Oper“ konnte, wie bei Berg, in einer verdichtenden Fortentwicklung des Musikdramas bestehen – oder sie konnte, wie bei Busoni, dessen Antithese bilden.¹

Die hier skizzierte Beziehung zwischen Bergs *Wozzeck* und Busonis *Doktor Faust* soll im Folgenden etwas weiter entfaltet werden.² Die Punkte, in denen sich die beiden Opern mit Blick auf Wagner unterscheiden, fallen leichter ins Auge als die Gemeinsamkeiten (so spielt die Leitmotivtechnik bei Berg eine eminente, bei Busoni eine nachgeordnete Rolle). Deshalb wird das Gewicht eher auf den verbindenden Aspekten liegen.

*

Die Entstehung von Bergs *Wozzeck* und Busonis *Doktor Faust* erstreckte sich nahezu zeitgleich über rund zehn Jahre. Die Ursprünge beider Werke liegen kurz vor dem Ersten Weltkrieg, der im August 1914 begann. So bildeten die Kriegsjahre den Hintergrund für die Konzeptionen der Libretti und für wesentliche Teile der Musik – Jahre mithin, die in den Biographien beider Komponisten tiefe Einschnitte bedeuteten: Busoni, von Anfang an einer der raren Gegner des Krieges, kehrte Deutschland schon im Januar 1915 den Rücken und ließ sich wenige Monate später im neutralen Zürich nieder.

1 Dass Wagners Werk für jeglichen Definitionsversuch des Begriffs „Musiktheater“ einen zwingenden Fixpunkt darstellt, zeigte jüngst wieder Wolfgang Rufs Bestimmung als „Sammelbegriff für musikalisch-szenische Verbindungen des 20. Jh., die als Überwindung der Oper und des Musikdramas oder als ihr Gegensatz konzipiert sind“, womit genau die beiden Wege angesprochen sind, die auch Weill nannte (Ruf 1997, Sp. 1690).

2 In der Literatur ist ein Vergleich der beiden Opern bisher in nur einem Aufsatz (Schönhaar 1999) durchgeführt worden, wobei der Schwerpunkt auf den Libretti lag.

Wozzeck, Doktor Faust und die „neue Oper“ der zwanziger Jahre

Erst 1920 kam er nach Berlin zurück. Berg hingegen nahm als k.u.k. Unteroffizier am Kriegsgeschehen teil, doch seine anfängliche Begeisterung verwandelte sich rasch in Abscheu. An seinen Briefen lässt sich ablesen, wie die Erfahrung „dieser Hölle“, wie die „Leidensjahre“ des „Saukrieges“ den Komponisten zu einem „enragierten Antimilitaristen“ werden ließen.³

Das Trauma des Krieges hat in beiden Opern Spuren hinterlassen. Offensichtlich ist das im *Wozzeck*. Hier ist die Zeichnung des soldatischen Milieus und der Hauptfigur selbst in einem so hohen Maße autobiografisch gefärbt, dass die Oper geradezu als „künstlerische Kristallisation des Krieges und des Soldatendaseins“⁴ bezeichnet werden kann.

Aber auch Busonis *Doktor Faust* reflektiert die antimilitaristische Einstellung des Komponisten. „Wie in einem Fieber“, so Busoni, „und in sechs Tagen schrieb ich den ersten Entwurf des [Librettos von] *Doktor Faust* nieder, zwischen dem Ausbruch des Krieges und den Vorbereitungen zu einer Ozeanfahrt gegen Ende 1914“ (Busoni 1924, 136f.). Schon diese Schilderung deutet darauf hin, dass der Krieg einen entscheidenden Impuls zur Arbeit an der Oper gab. Tatsächlich lassen sich wesentliche Elemente des Werks als pazifistische Stellungnahmen seines Autors begreifen.⁵ So hat der Chor an zwei exponierten Stellen das Wort „pax“ zu singen. Das erste Mal erklingt es am Schluss der „Symphonia“, die der Oper vorangestellt ist. Durch diesen exponierten Ort gewinnt der beschwörende Ausruf „pax“ programmatischen Gehalt für das gesamte Stück (vgl. Notenbeispiel 1). Um das richtige Verständnis der Stelle zu gewährleisten, merkte Busoni 1922 in dem „Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des *Doktor Faust*“ eigens an: „Die Komposition dieses Abschnittes fiel in das Jahr 1917!“ (Busoni 1924, 142)

3 Aus Briefen an Helene Berg (vom 12. August 1916 und 23. Juni 1918) und Erwin Schulhoff (vom 19. Juni und 27. November 1919), zit. nach Scherliess 1975, 61f.

4 Blaukopf 1954, 155. Erhärtet wird Blaukopfs These von Petersen 1985, 54–9.

5 Die von Schönhaar 1999, 476f. vermutete Beziehung zwischen der Figur des „geharnten Bruders“ und dem Kriegshintergrund indes ist kaum plausibel, da die fraglichen Textpartien schon 1912 entstanden. Der Nachweis einer solchen Beziehung müsste sich allein auf die musikalische Gestaltung beschränken, was wenig ergiebig erscheint.

Friedrich Geiger

Wie wichtig Busoni der Appell zum Frieden war, zeigt auch die zweite Stelle, an der das Wort „pax“ hervorsteht. Es handelt sich um eine Schlüsselszene der Oper, nämlich den Pakt zwischen Faust und Mephisto. Busoni unterlegte ihn mit Chorgesang, der einen Gottesdienst im nahegelegenen Münster imaginiert: Während Faust den Vertrag mit dem Teufel schließt,

The image displays a musical score for the piece "Pax" by Friedrich Geiger. The score is arranged in a standard choral and instrumental format. At the top, a box contains the number "13". The vocal parts are labeled S.I, S.II, A., T., B.I, and B.II. Each vocal line begins with a "dim." (diminuendo) marking. The lyrics "Pax" are written below the notes in each part. Below the vocal parts are staves for "Glsp." (Glockenspiel), "Cl. basso" (Bassoon), and "C-Fag." (C-Bassoon), all marked with "dim.". The piano accompaniment is shown at the bottom, featuring complex rhythmic patterns and dynamics such as "f." (forte) and "3" (triplets).

Wozzeck, Doktor Faust und die „neue Oper“ der zwanziger Jahre

S.I. *molto dim. ppp*
 Pax.
 S.II *molto dim. ppp*
 Pax.
 A. *molto dim. ppp*
 T. *molto dim. ppp*
 B.I. Pax.
 B.II Pax.
 Cl. basso
 C. Fag.
 8
 (sosten.)
 Viol.
 dolce
 Viola
 Tromb.

⊕
 Hier geht der Haupt-Vorhang auf,
 hinter dem ein zweiter, schwarz-
 samtner, sichtbar wird. Vor diesem
 erblickt man den Dichter.

Arpa
 m.d.
 14
 m.s.
 8
 (cresc. molto)

Edition Breitkopf

Notenbeispiel 1: *Doktor Faust*, Klavierauszug, Ende der „Symphonia“, T. 128–140.
 © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

bekannt sich die Gemeinde in einem „Credo“ und anschließendem „Gloria“ zu Gott. Dabei stellte Busoni eine enge Verbindung zwischen dem Gemeindegesang und der ersten „pax“-Stelle her, indem er das „Tempo della Symphonia“ vorschrieb („Vorspiel II“, T. 923).

Durch diesen krassen, simultanen Kontrast lädt Busoni die Szene mit einer immensen dramatischen Spannung auf. Sie erreicht ihren Höhepunkt, als der Chor das „Gloria“ mit den Worten „et in terra pax“ beschließt – und in das gehaltene „pax“ hinein Mephisto mit dem Ausruf „Gefangen!“ Faust den unterzeichneten Kontrakt entreißt. Der zuvor etablierte Kontrast wird hier semantisch eindeutig zugespitzt: Mephistos Sieg ist das Gegenteil von „pax“ – oder, anders gewendet: Krieg bedeutet den Triumph des Bösen (vgl. Notenbeispiel 2).

Der Protest gegen den Krieg, der beiden Opern eingeschrieben ist, bringt jedoch Umfassenderes zum Ausdruck als die pazifistische Einstellung der Komponisten. In diesem Protest bündelte sich eine Haltung, die dem Musiktheater der Weimarer Republik ganz allgemein zu eigen war: Opposition „gegen die Gesamtheit jener wilhelminisch-militaristischen und bürgerlich-kapitalistischen Lebens- und Wirtschaftsformen“, die „seit der Reichsgründung von 1871 bestanden“ und schließlich im Ersten Weltkrieg „ihre äußerste Zuspitzung erfuhren“ (Hamann/Hermand 1977, 9). Wer gegen den Krieg protestierte, protestierte deshalb zugleich gegen ein überlebtes Zeitalter. Die Selbstzeugnisse etlicher Künstler, Literaten und Musiker belegen, wie der Krieg über die Generationen hinweg als Symbol für das Scheitern des wilhelminischen Werte- und Normengefüges erlebt wurde. Im Sog des verlorenen Krieges begann die Suche nach neuen menschlichen und künstlerischen Werten, die das Musikdrama Wagnerscher Prägung nicht mehr zu repräsentieren vermochte.

Diese Entwicklung spiegelt sich auch in zwei Äußerungen von Paul Hindemith, einem dritten wichtigen Vertreter der „neuen Oper“ in den zwanziger Jahren, wider. Beim Ausbruch des Krieges teilte der Neunzehnjährige noch ungebrochen die Begeisterung für Kaiser und Vaterland. „Überall freut

Wozzeck, Doktor Faust und die „neue Oper“ der zwanziger Jahre

man sich, daß die Franzosen Hiebe kriegen“, berichtete er brieflich im September 1914. „Allgemein bewundert man diese Leistungsfähigkeit der Regierung [...] Alles freut sich, ins Feld zu kommen und wenn man sieht, daß alles freudig zu den Waffen greift und keiner zurückbleiben will, müssen selbst die Feinde eingestehen, daß das Deutsche Volk für eine gerechte

106

S. a in excel - sis De - o et in

C. a in excel - sis De - o et in

T. a in excel - sis De - o et in

B. a in excel - sis De - o et in

S. o! Glo - ri - a et in

C. o! Glo - ri - a et in

T. o! Glo - ri - a et in

B. o! Glo - ri - a et in

Archi

106

1020

8 2 1 8 2 1 8 2

Friedrich Geiger

Largamente
Mephistopheles
 -- und entreißt ihm das Blatt)

103

p *f* (versinkt)
 Ge - fan - gen!

S. ter - - - - - ra Pax!
 C. ter - - - - - ra Pax!
 T. ter - - - - - ra Pax!
 B. ter - - - - - ra Pax!

(plötzlich aufhalten)

cresc. molto

Largamente

1025 Tromb. *cresc. molto* *ff* Tr. *f*
 Cor. Tuba Timp.

Donner (hinter der Bühne)

1030 Cor. *meno f* Clar. *mf* *mf* *p* G. P.
 Fag. u. Archi pizz.

107

Notenbeispiel 2: *Doktor Faust*, Klavierauszug, „Vorspiel II“, T. 1020–1034.
 © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung.

Wozzeck, Doktor Faust und die „neue Oper“ der zwanziger Jahre

Sache streitet und nicht, wie die französische, russische & englische Lügenfabrik so gerne verbreiten möchte, nur aus Rauflust in den Krieg zog.“⁶

Ähnlich wie bei Berg verflog Hindemiths Enthusiasmus, als er den Krieg aus nächster Nähe miterlebte. Im März 1918 hatte er ein Schlüsselerlebnis. Mit einem aus Soldaten rekrutierten Streichquartett spielte Hindemith gerade Debussy, als sie die Nachricht vom Tod des französischen Komponisten überbracht bekamen. Rückblickend wertete Hindemith diesen Vorfall als wichtigen Wendepunkt für seine Musikanschauung. „Wir fühlten aber hier zum ersten Mal“, so der Komponist, „daß Musik mehr ist als Stil, Technik und Ausdruck persönlichen Gefühls. Musik griff hier über alle politischen Grenzen, über nationalen Haß und über die Greuel des Krieges hinweg. Bei keiner anderen Gelegenheit ist es mir je mit gleicher Deutlichkeit klargeworden, in welche Richtung sich die Musik zu entwickeln habe.“ (Zit. nach *Paul Hindemith* 1955/Bildteil 8)

*

Die Wende zu jener offeneren und objektiven Haltung, die das Musiktheater der Weimarer Republik kennzeichnete, machte sich insbesondere im Bereich der Dramaturgie bemerkbar. Der übliche lineare Aufbau, die kontinuierliche Narration wich mehr und mehr einer durchbrochenen, aufgefächerten, zeitlich und räumlich weit ausgreifenden Dramaturgie.

Dies lässt sich wiederum exemplarisch bei Berg und Busoni beobachten. Mit dem Drama *Woyzeck*, das der 1837 verstorbene Georg Büchner unvollendet hinterlassen hatte, wählte Berg eine Vorlage, die von vornherein eine ‚offene‘ Dramaturgie implizierte. Wie ein Blick auf das Szenarium in Erinnerung rufen mag, zeigt die Oper weniger eine sich stetig entwickelnde Handlung als vielmehr situative Schlaglichter (siehe Abbildung 1).

Die Art, wie Berg das Libretto gestaltete, lässt eine charakteristische Ambivalenz gegenüber Büchners ‚offener‘ Dramaturgie erkennen. Einerseits faszinierte den Komponisten gerade die „Mannigfaltigkeit des Charak-

6 Hindemith an Familie Weber, Frankfurt den 23. September 1914, zit. nach Hindemith 1982, 34f.

Friedrich Geiger

I. AKT		Seite
Szene:		
1 Zimmer des Hauptmanns	Wozzeck und der Hauptmann	9
2 Freies Feld, die Stadt in der Ferne	Wozzeck und Andres	30
3 Mariens Stube	Marie, Margret und das Kind; später Wozzeck	41
4 Studierstube des Doktors	Wozzeck und der Doktor	55
5 Straße vor Mariens Wohnung	Marie und der Tambourmajor	74
II. AKT		
1 Mariens Stube	Marie und das Kind; später Wozzeck	83
2 Straße in der Stadt	Der Hauptmann und der Doktor; später Wozzeck	97
3 Straße vor Mariens Wohnung	Marie und Wozzeck	124
4 Wirtshausgarten	Burschen, Soldaten und Mägde, der 1. und der 2. Handwerksbursch, Andres, der Tambourmajor und Marie; etwas später Wozzeck; zum Schluß der Narr	137
5 Wachstube in der Kaserne	Soldaten, Wozzeck und Andres; später der Tam- bourmajor	170
III. AKT		
1 Mariens Stube	Marie und ihr Kind	181
2 Waldweg am Teich	Wozzeck und Marie	190
3 Schenke	Burschen, Dirnen, Wozzeck und Margret	198
4 Waldweg am Teich	Wozzeck; später der Hauptmann und der Doktor	210
5 Straße vor Mariens Wohnung	Mariens Knabe, Kinder	229

Abbildung 1: Szenarium des *Wozzeck* (aus: Berg 1931/1958, 5)

ters dieser einzelnen Szenen“.⁷ Gegenläufig hierzu bemühte er sich jedoch, durch seine Adaptation möglichst weitreichende „Einheit der *Handlung*“ und „dramatische Geschlossenheit“ zu erzielen.⁸ Indem sein Konzept an diesen Kategorien festhielt, offenbarte es seine Wurzeln im Musikdrama.

Doktor Faust hingegen prägt eine ‚offene‘ Dramaturgie, die mit dem Musikdrama nichts mehr gemein hat. Wie Berg verfertigte Busoni sein Libretto selbst, mit philologischer Akribie und enormen konzeptionellen Mühen. Das Ringen mit dem übermächtigen Vorbild Goethes beschrieb Busoni in einem gesprochenen Prolog, den er dem „Vorspiel I“ voranstellte

7 Brief Bergs an Anton von Webern vom 19. August 1918, zit. nach Scherliess 1975, 64.

8 [*Wozzeck*-Vortrag von 1929], in: Berg 1981, 267–89, Zitat: 268. Vgl. hierzu auch Petersen 1985, 65–72.

Wozzeck, Doktor Faust und die „neue Oper“ der zwanziger Jahre

INHALT	
Symphonia. Oster-, Vesper- und Frühlings-Keimen	1
Der Dichter an die Zuschauer	12
Vorspiel I.	13
Vorspiel II	31
Intermezzo (Kapelle im Münster)	105
Hauptspiel. Erstes Bild. Der Herzogliche Park zu Parma	123
Symphonisches Intermezzo (Sarabande)	195
Zweites Bild. Schenke in Wittenberg	200
Letztes Bild. Straße in Wittenberg	280

Abbildung 2: Inhalt des *Doktor Faust* (aus: Busoni 1926/1954, vor 1)

(Busoni 1926/1954, 12). Darin schildert er, wie er schließlich auf den erlösenden Gedanken verfiel, Goethes Version bis auf wenige Elemente zu verwerfen und stattdessen auf den szenischen Fundus zurückzugreifen, den das alte Puppenspiel bot.

In diesem Rekurs auf die bereits von Goethe benutzten Quellen zeigt sich Busoni, ganz ähnlich wie Berg, fasziniert vom Unfertigen, Vorläufigen, noch Ungefügteten, das die Möglichkeit bot, aus der linearen Dramaturgie des Klassikers auszuscheren und ein eigenes Panoptikum zu entwerfen. In der Disposition, für die sich Busoni schließlich entschied, kommt dieser offene Charakter bereits in den Überschriften zum Ausdruck, in denen der Gestus des Voranstellens und Einfügens vorherrscht (siehe Abbildung 2).

Wie Bergs *Wozzeck* bietet auch Busonis *Doktor Faust* eine Folge locker gefügter Tableaus. Beide Opern folgen einer diskontinuierlichen Dramaturgie des szenischen Schlaglichts, die dem epischen Theater nahesteht.⁹ Beide Textbücher basieren zudem auf der Objektivierung der agierenden Personen. Das Ziel besteht nicht darin, eine individuelle Konstellation zu entfalten, sondern auf einen größeren Zusammenhang zu verweisen, für den die individuelle Konstellation lediglich Exempel ist. In diesem Sinn sprach Berg von der „weit über das Einzelschicksal Wozzecks hinausgehen-

9 Zu Verbindungslinien zwischen Busonis Opernkonzept und dem epischen Theater Brechts vgl. Lucchesi 1990.

den Idee dieser Oper“ (Berg 1928, 259) und betonte so den paradigmatischen Charakter seiner Bühnenfigur. Nichtsdestoweniger erscheinen im *Wozzeck*, wie Peter Petersen dargestellt hat, insbesondere die Hauptakteure Wozzeck und Marie musikalisch in überaus feinen Nuancen gezeichnet. Nicht nur „Wozzecks Wesen“ als Ganzes erhielt eine klingende Chiffre, sondern die einzelnen Aspekte seiner Persönlichkeit – etwa der „aggressive“, der „unbeholfene Wozzeck“ oder auch der „fürsorgliche Vater“ – werden durch eigene Semanteme in der Partitur repräsentiert. Auch Entwicklungen zwischen den Figuren, etwa Maries „Entfremdung von Wozzeck“, sind musikalisch umgesetzt.¹⁰

In dieser psychologischen Ausdeutung der Personen, ihrer Konstellationen und ihrer Handlungen fußt Berg unverkennbar auf dem Wagnerischen Musikdrama. Busoni hingegen reduzierte im *Doktor Faust* die Charaktere konsequent auf Typen; der Ursprung im Puppenspiel ist deutlich erkennbar. Gezielt vermied er jede Explikation der Figuren und setzte stattdessen seine 1921 formulierte Theorie des „Schlagworts“ um:

Der Musik gegenüber gilt es eher eine Situation zu schaffen, als diese logisch zu motivieren. Ein Schlagwort in der Handlung wäre beispielsweise der auftretende ‚Rivale‘. Der Zuschauer erkennt in der auftauchenden Figur den ‚Rivalen‘ schlechthin. Damit ist die Situation geschaffen. Gleichviel woher er kommt und wer er ist. (Busoni 1921, 132)

Insofern kann die Personenzeichnung als einer jener Punkte gelten, an denen die unterschiedliche Haltung, die Berg und Busoni dem Musikdrama gegenüber einnahmen, offenkundig wird.

*

Die Musik des *Wozzeck* und des *Doktor Faust* ist, wie kaum eigens betont werden muss, sehr unterschiedlich. Die Modernität von Busonis Tonsprache – die ihr oft aberkannt wird – liegt in einer anderen Schicht als die Bergs, nämlich weniger im Material selbst als im Umgang mit diesem.

10 Vgl. hierzu Petersen 1985, Kap. 2. 2. („Figurenbezogene Semanteme“).

Wozzeck, Doktor Faust und die „neue Oper“ der zwanziger Jahre

Doch nicht darauf soll hier eingegangen werden, sondern vielmehr auf die dennoch vorhandenen konzeptionellen Parallelen, welche die Musik des *Wozzeck* und die des *Doktor Faust* über alle idiomatischen Unterschiede hinweg verbinden.

Zwei Dinge fallen besonders auf: erstens die Verwendung selbständiger musikalischer Formen; zweitens das Gestaltungsmittel der Montage. Es ist weithin bekannt, dass Berg – worauf er schon im Klavierauszug eigens hinwies – dem musikalischen Geschehen Formmodelle wie die Suite, den Marsch, die Passacaglia mit Variationen oder den Sonatensatz zugrundegelegt hat. Dies bedeutete, wie der Komponist an anderer Stelle selbst betonte, eine explizite Abgrenzung vom Musikdrama. Das Ziel seiner Formstrategie sei es, „musikalische Abwechslung zu erzielen und nicht immer jede dieser vielen Szenen mit der seit Wagner üblichen musikdramatischen Charakteristik ‚durchzukomponieren‘“.¹¹

Weniger bekannt ist, dass auch Busoni – in kaum geringerem Maß – in *Doktor Faust* derartige Formmodelle verwendete. In dem Aufsatz „Über die Partitur des *Doktor Faust*“ von 1924 erwähnt Busoni selbst die Variationenreihe im „Vorspiel II“ (Befragung der sechs Dämonen durch Faust, T. 142–528), die Rondoform, in die das „Szenische Intermezzo“ gebracht ist, und die Ballettsuite zu Beginn des „Ersten Bildes“ im „Hauptspiel“ (Gartenfest des Herzogs zu Parma, T. 1–596). Daneben lassen sich etliche weitere Modelle dingfest machen. So ist beispielsweise der Beginn (T. 1–249) des „Zweiten Bildes“ („Schenke in Wittenberg“), wie schon die Anweisung „In modo di Minuetto rustico“ erhellt, als Menuett mit zwei Trios angelegt.¹²

Mit dieser Strukturierung der musikalischen Abläufe durch präfigurierte Formtypen, die sich bei Berg und Busoni gleichermaßen beobachten lässt, geht die Vorliebe beider Komponisten für die Montage einher, also das simultane Erklängen mehrerer musikalischer Sinnschichten. Um die

11 [*Wozzeck*-Vortrag von 1929], 272f.

12 Teil A: T. 1–43, Teil B: T. 44–141, Teil A': T. 142–171, Teil C: T. 172–222, Teil A'': T. 223–249.

Ähnlichkeiten, die hier bestehen, am konkreten Beispiel zu zeigen, lassen sich am besten zwei Szenen vergleichbaren Zuschnitts nebeneinanderstellen, und zwar die Wirtshausszenen im *Wozzeck* und im *Doktor Faust*.

Die bereits erwähnte Wirtshausszene in Busonis Oper spielt in einer „Schenke in Wittenberg“, wo Faust mit hitzig philosophierenden Studenten beisammensitzt. Nach seiner Meinung befragt, hält Faust eine Rede über die Vergänglichkeit des Lebens und die Sinnlosigkeit metaphysischer Spekulation.¹³ Eine bemerkenswerte inhaltliche Parallele hierzu bildet die „Predigt“ des betrunkenen Handwerksburschen in der ersten Wirtshausszene des *Wozzeck* (II. Akt, 4. Szene).¹⁴ Man geht wohl nicht fehl, wenn man in der aller Illusionen beraubten Diesseitigkeit, die beide Komponisten stark herausarbeiteten, wiederum ein Echo des Wertewandels vernimmt, den der Weltkrieg im Bewusstsein der Menschen bewirkt hatte.

Indem Faust seine Rede mit einem Zitat Martin Luthers beschließt, beschwört er einen Streit zwischen katholischen und protestantischen Studenten herauf (T. 461–563). Busoni gestaltete die Szene zu einem Höhepunkt der Oper, indem er die musikalischen Identitäten der beiden Parteien in einer konfligierenden Montage verwob: Während die katholischen Studenten ein *Te Deum* anstimmen, wollen die Protestanten mit dem

13 „Nichts ist bewiesen und nichts ist beweisbar; bei jeder Lehre hab' ich neu geirrt. Gewiß ist nur, daß wir kommen, um zu gehen, was zwischen liegt, ist das, was uns betrifft. – Drum' weis' ich auf des großen Protestanten lebendigen Spruch [...], daß Wein, daß Frauen, Kunst und Liebe zu den vernünftigen tröstlichen Dingen des Lebens zu rechnen sind; und schließet mir mit ein die zarten, heiteren, jubelnden Weisen der heiligen Tonkunst!“ (T. 260–450).

14 „(1. Handwerksbursche:) Meine Seele, meine unsterbliche Seele stinket nach Branntwein! Sie stinket, und ich weiß nicht, warum. Warum ist die Welt so traurig? Selbst das Geld geht in Verwesung über! (2. Handwerksbursche:) Vergiß mein nicht! Bruder! Freundschaft! Warum ist die Welt so schön! Ich wollt', unsre Nasen wären zwei Bouteillen, und wir könnten sie uns einander in den Hals gießen. Die ganze Welt ist rosenrot! Branntwein, das ist mein Leben! (1. Handwerksbursche:) Meine Seele, meine unsterbliche Seele stinket. Oh! Das ist traurig, traurig, traurig, trau... (schläft ein)“ (T. 455–480).

Wozzeck, Doktor Faust und die „neue Oper“ der zwanziger Jahre

Choral *Ein' feste Burg ist unser Gott*, den sie im *fortissimo* schmettern, „die Katholiken übertönen“, wie die Ausdrucksangabe lautet (T. 518ff.).

Auch im *Wozzeck* entsteht mittels der Montage heterophoner Klangschichten, das Kneipenmilieu akustisch genau widerspiegelnd, ein tumultuöses Klangkolorit. In der Verwandlungsmusik nach der ersten Wirtshauszene (II. Akt, 4. Szene) fügte Berg fünf selbständige motivische Schichten zu einer spannungsreichen „Collage“ zusammen.¹⁵ Die zweite Wirtshauszene (III. Akt, 3. Szene) beginnt mit einer Schnellpolka auf einem verstimmtten Pianino. In diese wilde Tanzmusik hinein grölt der angetrunkenne Wozzeck, laut Partitur „den Klavierspieler überschreiend“, eine Moritat über einen Mädchenmord; danach singt Margret ihr Lied über eine gleichgültige Dienstmagd. Wie im *Doktor Faust* hat auch hier die klangliche Heterogenität, die durch die Montage entsteht, einen konkreten dramatischen Sinn: „Der inneren Abwesenheit Wozzecks entspricht die dem Hauptrhythmus sich verweigernde Struktur des Liedes, das er singt“, so Petersens Deutung. Der Klavierspieler und Margret hingegen „sind ganz bei Sinnen und erweisen sich als Mitglieder der Gesellschaft, die Wozzeck fassen und hinrichten will; deshalb sind ihre Stücke auch in das rhythmische Netz der Szene eingeknüpft“ (Petersen 1987, 444).

Die Montage und die Verwendung selbständiger Formen gehen bei beiden Komponisten auf eine gemeinsame Grundintention zurück. Dies wird deutlich, wenn man Bergs und Busonis Äußerungen über die Rolle der Musik in ihren Opern nebeneinanderstellt.

„Die Musik“, so Busonis Überzeugung, „die Unausgesprochenes beredsam macht, menschliche Erregungen aus der Tiefe hebt, um sie den Sinnen zuzuführen, [...] findet erst in der Oper erschöpfenden Raum zur eigenen Entfaltung“ (Busoni 1921, 124). Diesen Raum eröffnete ihr der Komponist im *Doktor Faust*, indem er sich bemühte, „musikalisch-selbständige Formen zu gießen, die zugleich dem Worte, dem szenischen Vorgang sich anpaßten, die jedoch, auch losgelöst vom Worte, von der Situation, ein

15 Vgl. die Analyse bei Petersen 1985, 267f. (Zitat 267).

eigenes und sinnvolles Bestehen führten“ (Busoni 1921, 138). Ganz ähnlich schwebte Berg für den *Wozzeck* eine Musik vor, die „alles, was dieses Drama zur Umsetzung in die Wirklichkeit der Bretter bedarf, aus sich allein herausholt [...], unbeschadet ihres durch nichts Außermusikalisches behinderten Eigenlebens“ (Berg 1928, 257).

Beide Komponisten teilten demnach die Absicht, der Musik größtmögliche Autonomie, ein „Eigenleben“ gegenüber dem Drama zu verschaffen. Aus diesem Grund stellten sie insbesondere das formende (Satzmodelle) und das dramatische Potential der Musik (Montage) in den Vordergrund ihrer Opernkonzepte.

Diese Aufwertung der Musik gegenüber dem Text und der Szene bedeutet zugleich eine klare Absage an das gängige Verständnis von ‚Musikdrama‘, das bis in die zwanziger Jahre hinein aus Richard Wagners Werken und insbesondere seinem theoretischem Hauptwerk *Oper und Drama* (1850/51) deduziert wurde. In vergrößernder, teils auch missverstehender Rezeption von Wagners Thesen und kompositorischer Praxis betrachteten die Opernkomponisten der Wagner-Nachfolge die Musik in erster Linie als eine Funktion des Dramas, dem sie zu gesteigertem Ausdruck verhelfen sollte. „Der größte Teil neuerer Theatermusik“, kritisierte Busoni schon 1907, „leidet an dem Fehler, daß sie die Vorgänge, die sich auf der Bühne abspielen, wiederholen will, anstatt ihrer eigentlichen Aufgabe nachzugehen, den Seelenzustand der handelnden Personen während jener Vorgänge zu tragen“ (Busoni 1983, 57). Busoni sah in der Musik nicht ein Medium, sondern ein Komplement des Librettos: „Es handelt sich bei der Oper um das *musikalische* Gesamtkunstwerk, im Gegensatz zum Bayreuther ‚Gesamtkunstwerk‘: wenn nun einmal, und noch immer, Wagner angeführt werden soll, auf daß man dem Verständnis des Lesers von 1921 entgegenkomme und den ihm vertrauten Maßstab nenne!“ (Busoni 1921, 126)

Verstand demnach Busoni die Aufwertung der Musik gegenüber dem Drama eindeutig als entschiedene Abkehr von Wagner, so intendierte Berg

Wozzeck, Doktor Faust und die „neue Oper“ der zwanziger Jahre

dieselbe Aufwertung aus anderen Motiven. Seine Idee einer Opernmusik, die das Drama „aus sich allein herausholt“, scheint an spätere Reflexionen Wagners anzuschließen, die mitunter die in *Oper und Drama* vertretenen Thesen konterkarieren.¹⁶ So bezeichnete Wagner 1872 seine Musikdramen als „*ersichtlich gewordene Taten der Musik*“,¹⁷ was der Formulierung Bergs recht nahe kommt. Während also Berg die letzten, beim späten Wagner bereits dialektisch aufscheinenden Konsequenzen aus dem Konzept des Musikdramas zog, fokussierte Busoni den wirkungsmächtigen Ansatz von *Oper und Drama*, um sich von ihm mit Macht abzustoßen. So gerieten beide in Distanz zur ‚orthodoxen‘ Wagner-Nachfolge – und konnten aus dieser Position der „neuen Oper“, wie Kurt Weill sie emphatisch nannte, ihre Wege weisen.

Literatur

Berg, Alban (1928): *Das ‚Opernproblem‘*, in: Berg 1981, 256–59.

Berg, Alban (1931/1958): *Wozzeck*. Oper in 3 Akten (15 Szenen), op. 7. Klavierauszug von Fritz Heinrich Klein. Wien: Universal-Edition.

Berg, Alban (1981): *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, hg. von Frank Schneider. Leipzig: Reclam.

Blaukopf, Kurt (1954): *Autobiographische Elemente in Alban Bergs ‚Wozzeck‘*, in: Österreichische Musikzeitschrift 9, 155–158.

Busoni, Ferruccio (1921): *Über die Möglichkeiten der Oper*, in: Busoni 1983, 121–35.

Busoni, Ferruccio (1924): *Über die Partitur des ‚Doktor Faust‘ (1924)*, in: Busoni 1983, 135–43.

Busoni, Ferruccio (1926/1954): *Doktor Faust*. Ergänzt und herausgegeben von Philipp Jarnach. Klavierauszug mit Text von Egon Petri und Michael von Zadora. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.

Busoni, Ferruccio (1983): *Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften*, hg. von Siegfried Bimberg. Leipzig: Reclam.

16 Auf diese Widersprüche hat Carl Dahlhaus mehrfach (z.B. in Dahlhaus 1989) hingewiesen und Wagners zwischenzeitliche Schopenhauer-Rezeption als Erklärung angeführt.

17 *Über die Benennung „Musikdrama“*, in: Wagner 1983, Bd. 9, 271–77, Zitat 276.

Friedrich Geiger

- Dahlhaus, Carl (1989): *Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff*, in: ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, überarb. Neuausgabe. München: Piper/Schott, 67–80.
- Hamann, Richard/Hermand, Jost (1977): *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*. Band 5: *Expressionismus*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Hindemith, Paul (1982): *Briefe*, hg. von Dieter Rexroth. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Lucchesi, Joachim (1990): *Versuch eines Vergleichs. Kurt Weill als Mittler zwischen Brecht und Busoni*, in: *Musik und Gesellschaft* 40, 132–4.
- Paul Hindemith* (1955): *Zeugnis in Bildern*. Mit einer Einleitung von Heinrich Strobel. Mainz: Schott.
- Petersen, Peter (1985): *Alban Berg: ‚Wozzeck‘. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs*. München: Text und Kritik.
- Petersen, Peter (1987): *Volkstümliche Genres in der Musik Alban Bergs*, in: *Ich will aber gerade vom Leben singen... Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*, hg. von Sabine Schutte. Reinbek: Rowohlt, 432–54.
- Ruf, Wolfgang (1997): Art. *Musiktheater. II. Kompositionen*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*²; Sachteil 6. Kassel und Stuttgart: Bärenreiter, Metzler, Sp. 1689–1710.
- Scherliess, Volker (1975): *Alban Berg mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt.
- Schönhaar, Rainer (1999): *Dichtkunst fürs Musiktheater. Ansporn und Hemmnisse beim Umgang mit dem Bühnentext in Ferruccio Busonis ‚Doktor Faust‘ und in Alban Bergs ‚Wozzeck‘*, in: *Alban Bergs ‚Wozzeck‘ und die zwanziger Jahre. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1997*, hg. von Peter Csobádi u.a. Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 473–97.
- Wagner, Richard (1983): *Dichtungen und Schriften*, hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Insel.
- Weill, Kurt (1926): *Die neue Oper*, erstmals in: *Der neue Weg. Halbmonatsschrift für das deutsche Theater* 55/2 (Januar 1926), 24f. Mehrfach nachgedruckt, zuletzt in: Kurt Weill: *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, hg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera unter Mitwirkung von Elmar Juchem. Mainz: Schott 2000, 42–5.