

Alban Berg, *Wozzeck*
Oper in drei Akten (15 Szenen) op.7
nach Georg Büchners Drama

Alban Berg "Wozzeck"
In der Bearbeitung für Soli und kleines Orchester von Eberhard Kloke © 2004 by
Universal Edition A.G., Wien

Kleiner Arbeitsbericht zur Bearbeitung von Eberhard Kloke

Alban Berg, populärster Vertreter der Schule um Arnold Schönberg, schuf mit seiner Vertonung des Büchnerschen Dramenfragments über den „Abgrund Mensch“ das Opern-Schlüsselwerk des 20. Jahrhunderts.

Als Inbegriff der musikalischen Moderne wurde das erste abendfüllende Musiktheaterwerk aus der Stilepoche der sogenannten „freien Atonalität“ international repertoirefähig. So vieles an musikalischer Tradition, was auf Bergs tonsprachliche Ausarbeitung Einfluss genommen hat, ist uns heute durch die zeitliche Distanz evident geworden – vor allem Schönbergs Frühwerk, seine *Erwartung* und das gebundene Melodram des *Pierrot lunaire*. Zentral scheint auch die Verbindung von so genanntem hohem und niedrigem Stil sowie der kompositorische Bereich zwischen erweiterter und freier Tonalität und deren Verschmelzung zu sein, einer Musiksprache des *Wozzeck*, welche die Anlehnung an Mahler zu keiner Zeit verleugnet. Im Mittelpunkt des Büchnerschen Dramas steht immer der Mensch, im *Woyzeck* die spezifische „Versuchsanordnung Mensch“. Die Bilderfolge wird als eine Darstellung archetypischer Menschenexemplare verstanden, in denen *Wozzeck* – ausgestattet mit Symptomen von Krankheit und Kommunikationsstörung – als der einzig „Gesunde“ erscheint. Das „hohle Gewäsch“ rhetorisch trainierter Mächtiger steht hier gegen den hilflosen, aber in der Vertonung emotional hoch-differenzierten Ausdruck menschlichen Denkens und Empfindens.

Der Komponist selbst empfand nach Verzicht auf durchgehende, harmonische Tonalitätsbeziehungen – eines der stärksten kompositorischen Mittel hinsichtlich formbildender und einheitsstiftender Konstruktion – die Notwendigkeit, neue formale Innenbindung gegen den vermeintlichen Sinnverlust zu setzen: „Ein unverkennbares Gesicht, wie auch Abrundungen und Geschlossenheit“ wollte er dem Text verleihen. Durch die Art der Texteinrichtung und -bearbeitung hatte Berg die Voraussetzung geschaffen, mit musikalisch-formalen Konstruktionen dramatische Geschlossenheit zu erreichen. Jede Szene, jeder Akt wurde als strukturelle Einheit gestaltet.

Um so paradoxer erscheint es, dass der Text, auf dem das „Werk“ – als Inbegriff dramatischer „Geschlossenheit“ – basiert, ein radikal-dramatisches Stück der offenen Form ist (mit Bildern und Szenen ohne chronologische Abfolge), was gleichfalls eine erhebliche Veränderung in Figuren- und Konfliktzeichnung zur Folge hatte.

Obwohl die Hauptleistung von Bergs Texteinrichtung in der logischen Gliederung und Straffung der von Büchner nur als Fragment hinterlassenen Skizzen besteht, deren Abfolge an das tradierte Dramenschema von Exposition, Peripetie und Katastrophe verweist, bleibt ein grundsätzliches Missverhältnis von offener Anlage und geschlossener Form bestehen: Die offene Anlage und Form bei Büchner steht in entscheidendem Widerspruch zur hermetisch geschlossenen „Opern-Form“ bei Berg.

Der zweite Widerspruch ist ein inhaltlicher. George Steiner, Schriftsteller und Kritiker, bemerkte treffend: „Alban Bergs Opernfassung *Wozzeck* ist sowohl als Musik wie als Drama hervorragend. Doch sie verzerrt Büchners ursprüngliche Absicht. Die Musik macht Woyzeck beredt; die kluge Instrumentierung verleiht seiner Seele Sprache. Im Stück ist diese Seele nahezu stumm.“ Der Sprachlosigkeit (d.h. Kommunikationsunfähigkeit) Woyzecks bei Büchner steht ein filigranes musikalisches Psychogramm des Woyzeck bei Berg widersprüchlich gegenüber. Berg verleiht durch seine Musik und eine beredte Instrumentation Woyzeck die Sprachwerkzeuge, die er bei Büchner gar nicht besitzt. Die Bearbeitung will sich nicht zuletzt auch diesem Widerspruch stellen. Auf der Suche nach den Bedingungen für eine Wieder-Annäherung an Büchners Woyzeck, ist eine Bearbeitung der Oper für Soli und stark reduziertes Orchester der erste Schritt. Realisierungen in neuen Raumsituationen aber auch Theatern werden auch offene Interpretationsmöglichkeiten verifizieren.

Die Bearbeitung

Die Bearbeitung fußt generell auf der kompositorischen Struktur der Partitur Bergs, die Notierung der Gesangspartien und die instrumentatorische Charakteristik des Werkes bleiben wie in Bergs originaler Intention. Die Orchesterbesetzung und Instrumentierung der Bearbeitung orientiert sich so nah wie möglich an Bergs Partitur. Die instrumentalen Klangcharaktere sowie eine ausdifferenzierte Vielfalt der Klangfarben bleiben erhalten, der Registerwechsel von Streichern zu Holz- und Blechbläsern ist dem Original angepasst. Der Klang insgesamt erscheint jedoch verdichtet und akzentuiert, da meistenteils auf Verdopplungen und „Ausgleichs“-Instrumentierungen verzichtet wurde.

Musikalisch wird durch die Besetzung mit kleinem Orchester ein enorm transparenter Klang mit größtmöglicher Durchhörbarkeit erzielt.

Dass in der bearbeiteten Fassung eine genauere, d.h. radikalere Realisierung von Sprech- und Gesangsnuancierung möglich ist, sei nur am Rande vermerkt. Die Möglichkeit, auf den „Opernton“ beim Singen und Sprechen ganz verzichten zu können, kommt einem Publikum mit modernen Hörgewohnheiten entgegen und lässt die Protagonisten weniger „künstlich“ erscheinen.

Da als Voraussetzung für unmittelbares Erleben und Rezeption eine optimale Textverständlichkeit vonnöten ist, erscheint eine gleichberechtigte Behandlung von Orchester- und Gesangsstimmen dem Drama zuträglich. In der Uraufführungsproduktion der Bearbeitung im *Bagno* Steinfurt (NRW), die der eigentliche Anlass für eine orchestrale Neufassung war, war, mangels Orchestergraben, die sonst übliche scharfe Trennung von Bühnengeschehen und kleinem Orchester aufgehoben.

Die bearbeitete Version für Soli, Chor ad lib. und reduziertem Orchester ermöglichte flexiblere Positionierungen von „Musik und Szene“ im Raum. Auch wurden variable Szenenwechsel durch unterschiedliche Räume oder Orte, z. B. ein Wechsel vom Innen ins Außen ermöglicht.

Dies nun auf eine vorgegebene räumliche Situation des Theaters an der Wien zu übertragen, macht die Sache reizvoll, da sich die Fragen von Dynamik, Abmischung und Balance neu stellen und beantwortet werden.

Orchesterbesetzung in der Fassung von Eberhard Kloke

Hauptorchester:

2 Flöten (auch Piccoloflöten), 2 Oboen (2. auch Englischhorn), 2 Klarinetten in B (auch in C und Es, 2. auch in A), Bassklarinette in B (auch Klarinette in B), 2 Fagotte (2. auch Kontrafagott); 2 Hörner in F, 2 Trompeten in B und C (in F notiert), Tenorposaune, Bassposaune, Tuba, 2 Schlagzeuger, Harfe (auch Triangel und Becken), Klavier (auch Celesta und div. Schlaginstrumente), Streicher (5/4/3/3/2).

Zur Bühnenmusik:

Den Wirtshausszenen (II4, III3) kommt enorme Bedeutung zu, da eine zeitlich-räumliche Aufgliederung der Bühnenmusiken (live, per Video, per Audio) und deren spezieller bzw. spektakulärer Einsatz am jeweiligen Aufführungsort jederzeit möglich ist („innen-außen“, Musik und Zuschauer „in Bewegung“) Besetzung: 2 Fiedeln, Klarinette in C, Ziehharmonika (Akkordeon), Gitarre (gegebenenfalls von der Harfe auszuführen), Bombardon (Basstuba).

Im speziellen Fall der Szene vor Mariens Wohnungstür (II3) kann die Aufteilung von Kammerorchester (15 Instrumente in der Besetzung von Arnold Schönbergs *Kammersymphonie*) und Hauptorchester eine räumliche Zuordnung des jeweiligen Orchesters zu den beiden Protagonisten zur Folge haben: der Person des Wozzeck ist das Kammerorchester zugeteilt, der Figur der Marie erst das Kammerorchester, später das Hauptorchester.

Militärmusik (I/3, auf der Bühne, live oder Aufnahme):

2 Flöten (auch Piccoloflöten), 2 Oboen, 2 Klarinetten in Es, 2 Fagotte, 2 Hörner in F, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Tuba, 2 Schlagzeuger

Ein Pianino (III/3, auf der Bühne)

Eberhard Kloke, Berlin, Stand: September 2017