

CHARAKTER

MARIE

Alban Berg, „Wozzeck“

Was begab sich eigentlich damals zu Leipzig, daß Johann Christian Woyzeck (1780-1824) zum historischen Vorbild für ein großes Stück Literatur bzw. Theater, aber auch für ein großes musikalisches Bühnenwerk werden konnte? Schicksalhaft war für den gelehrten Pertückenmacher und Soldaten die Begegnung, das Verhältnis mit Johanna Christiane Woost, geborene Otto. Von der Treue hielt die verwitwete Frau nicht eben viel, und nachdem Woyzeck sie deshalb bereits mehrfach mißhandelt hatte, erstach er die 46jährige im Laufe einer Auseinandersetzung am 21. Juni 1821 um halb zehn abends im Türeingang zu ihrer Wohnung in der Leipziger Sandgasse. Da er die Tat nicht leugnete, die aus der „Konstellation von Arbeitslosigkeit, Hunger, Erniedrigung aller Art, Haß und Eifersucht“ (Hans Mayer) erklärbar ist, wurde Woyzeck sogleich verhaftet. Der Prozeß zog sich über drei Jahre hin, da von der Verteidigung immer wieder an Woyzecks Geisteszustand, an seiner Zurechnungsfähigkeit gezweifelt wurde. Die gerichtsärztlichen Untersuchungen des beauftragten Hofrats Dr. Clarus kamen jedoch wiederholt zu dem Ergebnis, daß Woyzeck für den Mord voll verantwortlich zu machen sei; die Gutachten wurden von der Leipziger medizinischen Fakultät bestätigt. Als der Verurteilung nichts mehr im Wege stand, wurde Woyzeck auf dem Leipziger Marktplatz öffentlich hingerichtet: Man schrieb den 27. August 1824.

Für Schlagzeilen sorgten die Ereignisse noch lange; in der medizinischen Fachwelt entspann sich ein Streit für und wider die von Clarus vertretene Methode, menschliches Verhalten auf physiologische Prozesse zurückzuführen, statt nach seinen sozialen Bedingungen zu fragen.

Georg Büchner (1813-37) lernte die Gutachten des Hofrats während seines Medizinstudiums kennen. Der verheiratete Mordfall reizte ihn zur Parteinahme, und es reifte der Entschluß, die Klassenhierarchie in ihrer determinierenden Kraft für Woyzeck als wesentliches Moment seines Scheiterns herauszuarbeiten. Im Herbst und Winter

1836/37, kurz vor dem Tod des noch nicht 24jährigen, entstand in Straßburg und Zürich die lose Szenenfolge des „Woyzeck“-Dramas, mit dessen Ausarbeitung Büchner in mehreren, voneinander abweichenden Entwürfen rang. Der Dichter erklärte das Verbrechen Woyzecks mit einer geistigen Verwirrung, die – und das ist wesentlich – in der durch soziale Umstände bewirkten Selbstentfremdung des Opfers gründete. Das desolote gesellschaftliche Sein mit der unüberbrückbaren Kluft zwischen Peinigern und Gepeinigten sei – als zerstörerische Macht – allein verantwortlich für einen Mord-



Hildegard Behrens Ende der 80er Jahre in der Rolle der Marie an der Staatsoper Wien, wie auf CD und LD/VHS dokumentiert, sowie (Foto rechts) kurz nach ihrem Karrierestart an der Deutschen Oper am Rhein, Düsseldorf.

fall wie den Woyzecks. Da Büchner keine Möglichkeit zur Änderung des Elends sah, blieb ihm nur grenzenloses Mitleid mit der gequälten Kreatur. Das Fragment des Dramas liegt in verschiedenen Ausgaben vor, eine authentische Fassung gibt es nicht. Die Uraufführung erfolgte am 8. November 1913 im Residenztheater München.

Am 5. Mai des darauffolgenden Jahres erlebte Alban Berg (1885-1935) eine Aufführung der Wiener Kammerspiele. Er war davon so beeindruckt, daß er sich spontan entschloß, Büchners Drama zu ‚veropern‘. Die Arbeit daran zog sich hin bis zum April des Jahres 1922; dabei wurden Nebenhandlungen/Randfiguren eliminiert, im Zusammenhang mit einer „weitgehenden Bearbeitung“ (so Berg selbst). Das Libretto wurde zu einem Konglomerat aus historischem Ereignis und dessen literarischer Verarbeitung, arrangiert für die Bedürfnisse des Musiktheaters.

Am 14. Dezember 1925 erlebte die Oper als opus 7 des Komponisten in der Berliner Staatsoper Unter den Linden ihre Uraufführung. Die musikalische Leitung hatte Erich Kleiber.

Daß neben Wozzeck (diese Schreibweise erscheint bereits in einer der Büchner-Ausgaben) auch das Opfer seiner Tat, die fiktionale Ausprägung der Johanna Christiane Woost namens Marie, für Alban Berg eine zentrale Gestalt gewesen ist, belegt zunächst folgender Umstand: Die vom Komponisten auf Vorschlag von Hermann Scherchen herausgebrachten „Drei Bruchstücke aus der Oper ‚Wozzeck‘“,

verwandt fühlen, einer Ehebrecherin, wenn sie der Verbindung mit dem Vater ihres Kindes, eben Wozzeck, gleichgültig gegenüberstünde. Die Figur der Marie, wie sie bereits Georg Büchner zeichnet, ist von ihrem historischen Vorbild zu trennen: Johanna Christiane Woost hat gleichzeitig Beziehungen zu mehreren Soldaten unterhalten (obwohl sie das ebenfalls auch zu damaliger Zeit nicht zwangsläufig als Prostituierte ausweist). Berg sieht in Marie weniger die „animalische Triebhaft“, wie viele Büchner-Experten, als vielmehr die aus existentieller Not heraus Verzweifelte: Analysen seiner leitmotivischen Arbeit bekunden es.

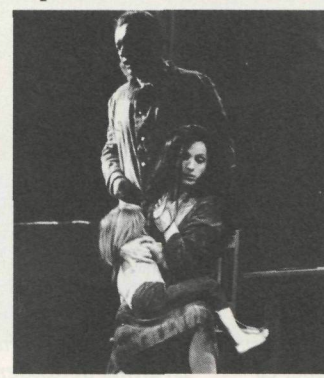
Wie ist es nun aber um die Figur der Marie in der Verkörperung durch verschiedene Interpretinnen auf Schallplatte bestellt, anders gefragt: In welches Licht stellt eine Interpretin die Physiognomie der Marie, je nachdem, wie genau sie zwischen den von Alban Berg erbetenen Vortragsarten differenziert? Es scheint nämlich geboten, sich zu vergegenwärtigen, daß Marie – ähnlich wie die Titelgestalt selbst – nicht etwa nur singt, nicht nur manchmal auch spricht, sondern zusätzlich den Mittelweg geht und zeitweise singend spricht beziehungsweise sprechend singt, mehr oder minder vibratolos. Berg hat seiner Partitur eine Vorbemerkung vorangeschickt, durch die er darauf hinweist, daß er bisweilen eine „Sprechstimme“ wünscht: nach den Prinzipien der „rhythmischen Deklamation“ (wie damals bereits bekannt aus den Schönberg-Kompositionen „Pierrot lunaire“ von 1912 und „Die glückliche Hand“ von 1908-13). Das Janusköpfige besteht darin, daß unter Beachtung musikalischer Vorgaben, nämlich Tonhöhen und Rhythmen, nicht gesungen, sondern gesprochen werden soll. Die Forderung gibt es sogar in unterschiedlicher Abstufung, da die Noten/-halse unter Umständen nicht durch kleine Kreuze

markiert sind (mehr sprechender Tonfall), sondern durch schräge Balken (mehr singender Tonfall). Worin bei der Ausführung die Gefahren liegen, hat bereits Berg erkannt, indem er davor warnt, „in eine ‚singende‘ Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht damit gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern.“

Die Interpretin der Marie braucht in keiner Szene so virtuos zwischen den

verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten zu wählen wie in ihrem (dramaturgisch deutlich retardierenden) Monolog der ersten Szene des dritten Aktes, wo die Inventionen/Variationen über ein einziges Thema, die hier zugrundeliegenden, im Handlungszusammenhang fraglos daraufhindeuten, daß Marie ihrem Verhalten gegenüber von nur einer Empfindung beherrscht wird: Reue. Auf engstem Raum sind dabei vier voneinander abweichende Vortragsangaben bezüglich mehrerer Abstufungen zwischen Sprechen und Singen zu finden. Vergleicht man die Aufnahmen, so konstatiert man entweder mehr am Singen oder mehr am Sprechen orientierte Lösungen – jeweils dort, wo „rhythmische Deklamation“ gefordert wird. Eileen Farrell (CBS, 1951), Isabel Strauss (CBS, 1966) und Anja Silja (Decca, 1979) beachten zwar den Rhythmus, aber nicht die Tonhöhe, anders als Annelies Kupper (Fonit Cetra, 1953, „Bruchstücke“), Suzanne Danco (Cascavelle, 1953, „Bruchstücke“), Helga Pilarczyk (Mercury, 1961, „Bruchstücke“), Evelyn Lear (DG, 1965), Gisela Schröter (Berlin Classics, 1973) und Hildegard Behrens (DG bzw. Pioneer und Castle Klassik Vision, 1987), von denen die geforderten Andeutungen weitgehend in beide Richtungen gehen, unter Beachtung der Intervalle.

Das besagt aber im Hinblick auf die Charakterzeichnung der Figur noch gar nichts. Interessant wird es erst durch die Überlegung, was die jeweilige Akribie im Umgang mit dem Notentext zur Folge hat, welche interpretatorischen Intentionen dabei zum Ausdruck kommen. Und dafür bietet sich folgende Deutung an: Je mehr Marie bzw. ihre Interpretin singt (statt spricht), desto mehr erscheint ihr Part in die Konventionen der Gattung Oper integriert; je mehr Marie bzw. ihre Interpretin spricht, desto mehr erscheint ihr Part als querstehend und im Widerspruch zur Gattung. Wagt man den gedanklichen Brückenschlag von den Konventionen im Bereich des künstlerischen Genres zu denen im (hier auf der Bühne abgebildeten) realen gesellschaftlichen Leben, so liegt die Folgerung nahe, daß eine mehr sprechende Marie eher auch als sozialer Outsider empfunden wird denn eine mehr singende Marie. Bezeichnenderweise brauchen im Stück die Repräsentanten etablierter Schichten – Tambourmajor, Hauptmann, Doktor – ihre Gesangslinie kaum jemals „rhythmisch deklamierend“ zu modifizieren. Das seeli-



sche Elend der Marie kommt in allen dokumentierten Interpretationen des Monologs zum Vorschein, doch Darstellungen wie die von Eileen Farrell, Isabel Strauss oder Anja Silja bringen es pointiert auf den Punkt – so verschieden die stimmlichen Voraussetzungen bei ihnen sein mögen. Allerdings sollte man nicht verkennen, daß die Entscheidung für das eher Sprechende gegenüber dem eher Singenden an den fraglichen Stellen der Partitur auch auf den Dirigenten zurückgeht, der die Realisierung im ganzen verantwortet. Hervorzuheben wären in diesem Fall Dimitri Mitropoulos (CBS, 1951), Pierre Boulez (CBS, 1966) und Christoph von Dohnányi (Decca, 1979). – Übrigens: Betrachtet man, skeptisch gegenüber Details unter der Lupe, die Darbietungen der Marie als Ganzes – wobei Annelies Kupper, Suzanne Danco und Helga Pilarczyk unberücksichtigt bleiben müssen, da sie nur die „Bruchstücke“ aufgenommen haben –, so bekommt Anja Silja auf der Ebene ihrer gesamten sängerdarstellerischen Leistung nur durch Hildegard Behrens Konkurrenz. Wären betagte Interpretationen wie die von Christel Goltz auf Schallplatte dokumentiert, würde man möglicherweise anders entscheiden – aber so gebührt die imaginäre Palme (mit Anja Silja) tatsächlich einer Sängerin aus jüngerer Vergangenheit. Ein seltener Fall im Bereich der Oper!

Volkmar Fischer

DISCOGRAPHISCHE HINWEISE:

Berg, Wozzeck; Silja, Waechter u.a., von Dohnányi; (AD: 1979) Decca 2 CD 417 348-2
Berg, Wozzeck; Behrens, Grundheber u.a., Abbado; (AD: 1987) DG 2 CD 423 587-2
Pioneer LD PLMCB 00421 und Castle Klassik Vision VHS CV 2814

Anja Silja fand Möglichkeiten zur Entfaltung ihrer stimmдарstellerischen Mittel und Bühnenpräsenz in Rollen wie Senta, Elisabeth, Elsa, Salome, Lulu – aber auch Marie.