

Wolf-Eberhard von Lewinski

Die Neuaufnahme
von Alban Bergs
„Wozzeck“
unter Karl Böhm

Oper als akustisches Ereignis —

oder Hörgenuß beim „Musiktheater des sozialen Mitleids“



Die deutsche Aufnahme des „Wozzeck“ kommt eigenartig spät. Wurde sie bisher verhindert, weil man kein Vertrauen in die Käufer setzen konnte, die auch dieses längst klassisch gewordene Werk als das einzige kennenlernten, das sich nach dem „Rosenkavalier“ im Repertoire zu halten vermochte? Oder zögerte man, weil es eine amerikanische Einspielung unter Leitung von Mitropoulos gab? (In deutscher Sprache, wenn auch mit amerikanischen Sängern und also mit „Akzent“ — der freilich bei uns kaum ins Gewicht fallen dürfte, da wir zumeist ausländische Solisten bei den deutschesten Opern erleben.) Oder fand sich die ideale Besetzung nicht? Mag sein, daß es müßig ist, so zu fragen, weil nun endlich die Gesamtaufnahme vorliegt. Immerhin ist es doch eigentlich merkwürdig, daß sie erst jetzt zustande gekommen ist.

Sollen wir über das Werk heute noch viel schreiben? Ist es dem Musikfreund nicht längst vertraut? Nun, viele Tatsachen, zum Beispiel über die motivische oder die formale Arbeit bei dieser Oper, sind geläufig. Doch die Stellung des Werkes ist schwer zu definieren, heute schwerer denn je. Denn auf der einen Seite gewinnen wir Abstand zu jener Zeit des expressionistischen Musiktheaters, auf der anderen glauben wir, daß in diesem Expressionismus unausgeschöpfte Ansatzpunkte einer neuen kompositorischen Entwicklung zu finden sind. Vor dem Beginn der Wirtschaftswunder-Zeit hatten wir bereitere Ohren für den „Wozzeck“, heute stört er und gewinnt dadurch einen neuen — oder auch alten — aggressiven Akzent.

Allerdings gibt es ein Handikap dabei: Der Text und mehr noch die Handlung sind zeitgebunden, die „Oper des sozialen Mitleids“, wie eine kluge Formulierung hieß, scheint uns fernergerückt zu sein, nicht etwa aus dem Gefühl des Wohlbehagens heraus, sondern aus der Perspektive einer Zeit, in der die Thematik Büchners kaum noch aktuell genannt werden kann — es sei denn, man abstrahiere, sehe im Wozzeck den mißbrauchten Soldaten, im Hauptmann den eiteln und dummen Offizier par excellence und im Doktor den unmenschlichen Wissenschaftler, den KZ-Arzt, der am Menschen Versuche macht. Auf die einfache, menschliche Formel: Mord aus Eifersucht, ist das Geschehen nicht mehr zurückzudrehen, es spuken zu viele Hintergründe mit. Wir haben es mit einem höchst komplexen Stück zu tun, das durch die Vertonung nur noch komplizierter — im Stilistischen — geworden ist, wenn man auch Parallelen finden kann: hier zwischen der Möglichkeit zum Abstrahieren der Handlung zum „Archetypischen“ hin, wie Sellner sagen würde, und dem Zwang zur strengen musikalischen Form, dort zwischen dem Realismus des

Textes und der Expression der musikalischen Diktion.

Bergs Lehrer Schoenberg zeigte sich sehr „überrascht, als dieser sanftmütige, schüchterne junge Mann den Mut hatte, sich auf ein Unternehmen einzulassen, das zum Scheitern verurteilt schien: ‚Wozzeck‘ zu komponieren, ein Drama von so außerordentlicher Tragik, das Musik auszuschließen schien. Und mehr noch: Es enthielt Szenen des täglichen Lebens, die unvereinbar waren mit dem Begriff der Oper, die immer noch von stilisierten Kostümen und typischen Charakteren lebte. Das Unternehmen glückte: ‚Wozzeck‘ war einer der größten Opernerfolge. Und warum? Weil Berg, der schüchterne junge Mann, ein starker Charakter war, der seinen Ideen die Treue hielt ... es ist das Zeichen der Persönlichkeit, den Glauben an seine Ideen zur eigenen schicksalhaften Bestimmung zu erheben.“

Sicher verlieren wir kriminalistische Spannung, wenn wir auf psychologischen Realismus verzichten, über die Schauergeschichte hinaus nach der Geistigkeit des Werkes in seiner musikalischen Gestalt fragen. Eine Plattenaufnahme muß sich solche Fragen stellen, da sie der mehr oder weniger realistischen Szene entbehrt. Die neue Aufnahme der Deutschen Grammophon hat bewußt von einem Kompensieren der Szene Abstand genommen — wie nicht nur den Formulierungen des Produzenten Otto Gerdes, sondern auch der Aufnahme selbst zu entnehmen ist. Gerdes hat mit klugen Worten diesen Entschluß begründet. Die Konsequenz hieß: Es gibt keine außermusikalischen akustischen Vorkommnisse, die Aufnahme beschränkt sich allein auf das, was in den Noten geschrieben steht, ja realisiert nicht einmal szenische Anweisungen der Partitur wie zum Beispiel ein Türklopfen. Wozu es da noch des Aufnahme-Regisseurs Sellner bedurft hat, ist nicht recht einzusehen, denn es gibt auch keine Dialoge, die er hätte betreuen können. Und die Art des Sprechgesangs, den Berg in einer sehr genau bezeichneten Form verlangte, sollte eigentlich auch vom Kapellmeister oder von den Sängern, sind sie vorzüglich, wie man es an Hand dieser Besetzungsliste annehmen darf, ausreichend bewältigt werden können. Offenkundig war das aber doch nicht möglich, sonst hätte man Sellner wohl nicht verpflichtet.

Wenn man mit der genannten Aufnahme unter Mitropoulos vergleicht, dann fällt schon auf, wie präzise die Worte gesungen oder gesprochen sind, wie das Pathos dosiert wurde. Allerdings könnte auch ein Vorzugen der Gesangsstimme in rein aufnahmetechnischer Hinsicht ein Resultat der Arbeit Sellners sein. Und das ginge dann nicht mehr so sehr mit der Partitur überein, von der Otto Gerdes ebenso glaubwürdig

wie zutreffend sagt, daß man sie nur bei einer Aufnahme in einem extra eingerichteten Studio vollkommen in ihren mannigfachen Schattierungen, Linienbrechungen und Klangschichten vernahmen kann. Hierbei darf die Singstimme durchaus als Instrument gewertet werden, ja als Klangfarbe: Wenn man zum Beispiel daran denkt, daß Berg vorschrieb, der Sänger habe an bestimmten Stellen die Baßklarinette fortzusetzen — was Fischer-Dieskau übrigens mit einem sechsten Klangsinn erzielt hat.

Natürlich ist die Verständlichkeit des Wortes besonders wichtig. Aber da oft Sprechgesang herrscht, muß man sie aufnahmetechnisch nicht noch gesondert unterstreichen, wie es hier auf Kosten der hörbaren Vielfalt der Stimmen des Orchesters geschehen ist. Immer wieder treffen wir auf Hauptstimmen-Angaben der Partitur, die klanglich nicht hinreichend realisiert sind, weil andere Klänge überlagern, weil die Stimmen dominieren. Nur gelegentlich hat das Orchester die Stimmen vollendet eingeschmolzen zu einem faszinierenden Gesamtklang.

Karl Böhm ist gewiß ein Berg-Dirigent, neben dem man sich heute kaum einen anderen denken kann. Doch in dem Maße, in dem seine Wagner- und Strauss-Wiedergaben vom Einfluß der modernen Musik zeugen, vollzieht sich offenkundig nun eine Art Ausgleich, indem diese Aufführung des „Wozzeck“ sehr wohl Elemente von Wagner und Strauss erkennen läßt, die man nicht erwartete und die nicht nötig wären. So elementare Passagen wie die Crescendi auf H vor der dritten Szene des letzten Aktes sind bei Mitropoulos bannender geraten als bei Böhm. Streckenweise empfinde ich einen Mangel an markanter Begleitung, an farblicher und dynamischer Schattierung (stets gemessen an dem, was bei Böhm zu erwarten stand und am Ende des Werkes mit Wucht, Entschiedenheit, mit Transparenz des Klanges herrlich zu spüren ist). Hier kommen in dieser Aufnahme überraschende Details zur Geltung, die man neu zu hören meint — nicht zuletzt auf Grund einer Aufnahmetechnik, die ein aufgegliedertes Klangbild erlaubt, auch dort, wo der massive Orchestersatz dagegen zu sein scheint. Dennoch: Einige technische Möglichkeiten sind noch nicht völlig ausgenutzt worden, zum Beispiel auch die Bühnenmusik- oder Kammerorchester-Distanzierungen zum Hauptorchester.

Die Besetzung wirft eigentlich nur ein Fragezeichen auf: bei der Rolle der Marie. Mit Evelyn Lear haben wir eine temperamentvolle und genaue Sängerin, aber nicht das Urweib der Marie, das erdig, saftig und primitiv sein müßte. Das „wilde Tier“, von dem der Text spricht, ist die Lear nicht. Sie singt schön und in der Tiefe ebenso wie in der Höhe ausgezeichnet klar, einmal sogar, in der dritten Szene des zweiten Aktes, bei der großen Auseinandersetzung mit Wozzeck, sehr wohl so urwüchsig-brutal, wie es sein muß. Aber dennoch: Die Lear ist eine Lulu, keine Marie.

Dietrich Fischer-Dieskaus Wozzeck vergißt man nicht, wenn man ihn auf der Bühne gesehen hat. Hier kann man studieren, wie er die Partitur-Forderungen vollendet erfüllt. Wer hier ein minimales Detonieren und dort einen Halbton-Irrtum feststellen will, ändert nichts an jener Behauptung. Man könnte darüber diskutieren, ob die stilgenaue Notentreue nicht das Vergängliche des Werkes, die Gebundenheit im Expressionismus, überbetont, so daß etwa stellenweise jenes Quentchen an Pathos auftaucht, das zwar gefordert ist, aber bei einigen Hörern heute schon auf Widerspruch stoßen dürfte. Freilich bleibt in diesem Punkte entscheidend, daß kein falsches Pathos erklingt, das allein zu verwerfen ist. Zu fragen wäre eher, ob der Figur des Wozzeck nicht das Unintelligente, das Dumpfe des Getriebenen fehlt, weil Fischer-Dieskau zu bewußt, zu gescheit singt, so daß zum Beispiel die „Visite“ beim

Doktor aus Wozzeck fast einen Philosophen werden läßt. Doch stehen solchen Beobachtungen die außerordentlichen stimmlichen Details und die Gesamtheit einer Konzeption gegenüber, die uns zu sagen erlauben, daß sich eine zutreffendere Wiedergabe des schwierigen Parts kaum denken läßt.

Das gilt zum Beispiel für die Dramatik des Ausbruchs bei „unselig“ und „donnern helfen“ im ersten Bild — vehement herausgeschleudert und dem betont sachlichen und doch noch erstaunlich schönen Gesang kontrastiert. Das Irre des Wozzeck ist mit der Behandlung der Stimme deutlich variiert — am ergreifendsten am Schluß bei den Varianten des Wahns und einem betont schlichten, besonders erschütternden Moment des völlig klaren Sehens. Instrumentale Vokalklänge sind erreicht — so mit dem klagenden Stöhnenlaut des dritten Aktes. Der Mörderschrei dringt peinigend in das Gehör, beim Erkennen der Untreue der Marie wirkt eine unheimliche Bitterkeit, die verlangte „veränderte Stimme“ plötzlich eigentümlich hohl, fremd und bitter. Stets haben wir den Eindruck, daß Perfektion und Leidenschaftlichkeit zur Einheit werden. Überraschend dabei, wie sehr das Singen, das fast zu schöne Singen vorherrscht — just zu einem Moment, da es heißt, Fischer-Dieskau spräche mehr als daß er sänge, und gerade bei einem Werk, das jenes Sprechen, im Sinne eines prägnanten Deklamierens, mehr fordert als irgendein anderes.

In dieser Hinsicht steht Gerhard Stolze neben Fischer-Dieskau unerreicht da: Sein Hauptmann hat das Beklemmende an Stelle des Komischen dieser Figur, hat das Idiotische und das Hinterfotzige des Hauptmanns allein mit stimmlichen Mitteln realisiert, daß einem oft der Atem stockt, wenn man diesen Tenor hört, wenn er — laut Partitur — „süß“ oder „überschnappend“ oder militant singt. Es grenzt schier ans Unglaubliche, was Stolze da bietet. Helmut Melcherts Tambourmajor ist kostbar, man sieht den eiteln Geck mit dem Helmbusch dank Melcherts intelligenter Stimmführung und einem eigen timbrierten Tenor förmlich vor sich. Fritz Wunderlich ist ein ungemein sympathischer und erregender Andres — wie oft hat man diese kleine Rolle unzureichend gesungen vernommen. Kohns Doktor hat erfreuliche Präzision und Charakterisierung von der Farbe der Stimme her, Martin Vantins Narr prägt sich ein. Auch die Leistungen der weiteren Interpreten verdienen beachtet zu werden.

Links: Die Hauptdarsteller, Evelyn Lear und Dietrich Fischer-Dieskau. Hinter dem Sänger erkennt man eine Glaswand, die zur zusätzlichen Reflektion des Schalls aufgebaut ist: moderne Alchemie der Aufnahmetechnik



Unten: Beim Abhören eines Bandes: Karl Böhm im Kreise von Karl Christian Kohn (links), Toningenieur Günter Hermanns (hinten) und Dietrich Fischer-Dieskau (rechts); im Hintergrund Evelyn Lear

Allein mit Alice Oelkes Auffassung der Margret stimme ich nicht ganz überein, vor allem beim Sprechen nicht, das auch Sellner wohl nicht so stichfest inszenieren konnte, wie es hätte sein müssen.

Ein Sonderlob holt sich Hagen-Groll mit den Chören, die man so brillant, genau und klangvoll in keiner Theateraufführung je gehört haben dürfte. Es sind also durchaus Superlative genug bei dieser Aufnahme zu vermerken, so daß Einwände gegen die rein musikalische Tendenz der Einspielung verstummen könnten. Mit einer Culshaw-Inszenierung wären die expressionistischen Bindungen der Partitur deutlicher — vielleicht peinlicher — geworden, als es angenehm sein kann. Außermusikalische, szenische Zutaten hätten von der Musik abgelenkt, die alle diese szenischen Angaben bereits komponiert hat — man denke an das Xylophon, das hier freilich an einer Stelle, an der es nicht die Hauptstimme spielt, zu laut ertönt, man denke auch an das komponierte Anklopfen oder an das Tanzen in der Schenke, vom Klavier genügend gedeutet. Allerdings, es kann nicht verschwiegen werden, daß diese Aufnahme mit der Idee, eine rein musikalische Dokumentation zu bieten, in einigen Punkten hinter dem Ziel zurückgeblieben ist, so mit der Aufteilung der Klangflächen und Klangräume, so auch mit der Differenzierung des orchestraalen Klangbildes selbst. Ferner läßt sich fragen, ob ein Hörer, wie er sich hier einstellt, adäquat zum Werk steht. Dennoch dürfte die Einspielung für längere Zeit hin ein gültiges Dokument sein.

BERG: „Wozzeck“, Oper in drei Akten. Dietrich Fischer-Dieskau (Wozzeck), Helmut Melchert (Tambourmajor), Fritz Wunderlich (Andres), Gerhard Stolze (Hauptmann), Karl Christian Kohn (Doktor), Kurt Böhme und Robert Koffmane (Handwerksburschen), Martin Vantin (Narr), Evelyn Lear (Marie), Alice Oelke (Margret), Walter Muggelberg (Soldat); Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin, Schöneberger Sängerknaben (Choreinstudierung: Walter Hagen-Groll); Dirigent: Karl Böhm. Aufnahme: Gustav Rudolf Sellner DGG 138 991/92, 50,— DM