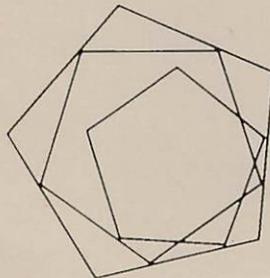


BERLINER  
PHILHARMONISCHES  
ORCHESTER

# Berg/Büchner-Zyklus

Spielzeit 1996/97



# CLAUDIO ABBADO

## UND DIE BERLINER PHILHARMONIKER



### HÖHEPUNKTE AUS DEM REPERTOIRE

LUDWIG VAN BEETHOVEN

**Die 5 Klavierkonzerte**  
Maurizio Pollini, Klavier

3 CD 439 770-2

4D AUDIO RECORDING

Auch als Einzelveröffentlichungen erhältlich

LUDWIG VAN BEETHOVEN

**Bühnenmusik:**  
**Die Weihe des Hauses**  
Leonore Prohaska

Sylvia McNair

CD 447 748-2

Neuerscheinung 1996

JOHANNES BRAHMS

**4 Symphonien**  
**Akademische Festouvertüre**

**Tragische Ouvertüre**

**Haydn-Variationen**

**Schicksalslied · Alt-Rhapsodie**

**Nänie · Gesang der Parzen**

Marjana Lipovšek, Alt

Ernst-Senff-Chor

Rundfunkchor Berlin

4 CD 435 683-2

Auch als Einzelveröffentlichungen erhältlich

JOHANNES BRAHMS

**Ein deutsches Requiem**

Cheryl Studer · Andreas Schmidt

Schwedischer Rundfunkchor

Eric-Ericson-Kammerchor

CD 437 517-2

PAUL HINDEMITH

**Symphonie "Mathis der Maler"**

**Symphonische Metamorphosen**

**Nobilissima Visione**

CD 447 389-2

4D AUDIO RECORDING

GYÖRGY KURTÁG

**Grabstein für Stephan**

**Stele**

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

**Gruppen**

CD 447 761-2

Neuerscheinung 1996

GUSTAV MAHLER

**Symphonie Nr. 1**

CD 431 769-2

GUSTAV MAHLER

**Symphonie Nr. 5**

CD 437 789-2

4D AUDIO RECORDING

GUSTAV MAHLER

**Symphonie Nr. 8**

Cheryl Studer

Sylvia McNair

Andrea Rost

Anne Sofie von Otter

Rosemarie Lang

Peter Seiffert

Bryn Terfel

Jan-Hendrik Rootering

Rundfunkchor Berlin

Tölzer Knabenchor

Prager Philharmonischer Chor

2 CD 445 843-2

4D AUDIO RECORDING

ARNOLD SCHOENBERG

**Klavierkonzert op.42**

ROBERT SCHUMANN

**Klavierkonzert a-moll op.54**

Maurizio Pollini, Klavier

CD 427 771-2

PETER TSCHAIKOWSKY

**Klavierkonzert Nr. 1**

Martha Argerich, Klavier

CD 449 816-2

Neuerscheinung 1996

BERLINER  
PHILHARMONISCHES  
ORCHESTER

**Georg Büchner**  
**1813–1837**

und

**Alban Berg**  
**1885–1935**

BERLINER  
PHILHARMONISCHES  
ORCHESTER

## Berg/Büchner-Zyklus

November 1996 bis Juni 1997

in Zusammenarbeit mit  
der Staatsoper Unter den Linden,  
der Komischen Oper,  
dem Hebbel-Theater,  
dem Berliner Sinfonie-Orchester,  
der Hochschule der Künste Berlin,  
dem Maxim-Gorki-Theater,  
den Sophiensälen,  
der Volksbühne,  
dem Hans-Otto-Theater Potsdam,  
der AFAA,  
der Opéra de Lyon,  
dem Podewil,  
der Tanzwerkstatt Berlin  
den Freunden der Deutschen Kinemathek,  
der Stiftung Starke  
und dem SFB

Projektkoordination: Francesca Spinazzi

Die Veranstaltungen, Daten und Spielstätten  
enthält ein gesonderter Prospekt

*Wir danken der Gesellschaft der Freunde  
der Berliner Philharmonie e. V.  
und der Deutschen Bank AG  
für die großzügige Förderung des Projekts*



Claudio Abbado

# Inhalt

<i>Elmar Weingarten</i>	
Vorwort .....	5
<i>Vita Huber</i>	
Ich bin Vielem auf der Spur	
Annäherungen an Georg Büchner und Alban Berg .....	7
<i>Georg Büchner</i>	
Zeittafel .....	19
<i>Durs Grünberg</i>	
Den Körper zerbrechen .....	20
<i>Erich Kästner</i>	
Über die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen .....	22
<i>Gerhard Bauer</i>	
Büchner heute. Aufrüttelung wozu .....	25
<i>Wolfgang Stähr</i>	
Der gräßliche Fatalismus der Geschichte	
Georg Büchner – Ein Revolutionär? .....	32
<i>Hartmut Eggert</i>	
Büchner und das 19. Jahrhundert .....	38
<i>Burghard Dedner</i>	
Büchners Entdeckung und Wiederentdeckung im frühen 20. Jahrhundert ....	42
<i>Matthias Meyer</i>	
Faszination des Fragmentarischen .....	48
<i>Milena Gregor</i>	
Büchner und der Film .....	54
<i>Francesca Spinazzi</i>	
Theaterinszenierungen im Film festgehalten .....	57
<i>Curt A. Roesler</i>	
Büchner auf der Opernbühne .....	58
<i>Alban Berg</i>	
Zeittafel .....	65
<i>Volker Mertens</i>	
Alban Berg und das junge Wien .....	67
<i>Wolfgang Burde</i>	
Zweiklang der Traditionen – Zwischen Romantik und Zwölftontechnik .....	72
<i>Ekkehart Kroher</i>	
„Das ist eine wirklich schöne Musik“	
Gedanken zu den Kammermusiken Alban Bergs .....	79
<i>Wolfgang Gratzner</i>	
„Zahlen bedeuten Ihnen, dem gefühlvollen Menschen, tiefen Symbole“	
Notizen zur umstrittenen „Welt“ Alban Bergs .....	85
Literaturhinweise .....	92

Alban Bergs Vertonung des Woyzeck-Fragments von Georg Büchner bringt zwei sehr gegensätzliche Figuren des europäischen Geistes zueinander in Beziehung. Bei Büchner, dem jungen frühvollendeten Revolutionär, wird, indem er den „Geringsten unter den Menschen“ zu seinem Helden macht, „die erbärmliche Wirklichkeit“ Gegenstand einer bis dahin kaum gekannten poetischen Aggression. Alban Berg, feinsinniger bürgerlicher Intellektueller, war von gänzlich anderem Kaliber. Er hat, wie Adorno resümierend schreibt, versucht, „den Bann der Zwölftonmusik zu brechen, indem er sie verzauberte“.

Nach den entsetzlichen Erlebnissen im ersten Weltkrieg, in dem Alban Berg sich Menschen ausgeliefert sah, die er gehaßt hat, die ihn erniedrigt und krank gemacht haben, identifizierte er sich mit dieser Figur des an der Gesellschaft und in der Gesellschaft krank gewordenen Woyzeck.

Alban Bergs Begegnung mit dem Werk Büchners blieb punktuell. Auch nach ihm gab es nur gelegentliche Versuche der Fruchtbarmachung des Büchnerschen Werkes für die Musik. Nur wenig mehr entstand. Das Bedeutendste ist wohl Wolfgang Rihms Oper ‚Jakob Lenz‘; auch sie wird – neben ‚Wozzeck‘ – durch das Berliner Philharmonische Orchester unter Claudio Abbado, im Rahmen dieses Berg/Büchner-Zyklus aufgeführt, dies in Zusammenarbeit mit dem Hebbel-Theater und der Opéra de Lyon.

Es war von Anfang an und ist weiterhin das Anliegen Claudio Abbados, möglichst viele Berliner Kultureinrichtungen zumindest teilweise in ihren Aktivitäten um ein Thema zu scharen und damit neue Schlaglichter zu werfen. Bei Berg/Büchner ist zu Beginn noch keineswegs erkennbar, wohin die Reise geht. Neue Formen der Vermittlung bzw. Aneignung von Stoffen werden ausprobiert (beispielsweise Lesungen von Texten unter Beteiligung der Zuschauer); Abbado hat Auftragskompositionen zu Büchner-Texten angeregt (Corinne Tatiana Nordmann, Beat Furrer, György Kurtág, Moritz Eggert, Fabio Vacchi, Wolfgang Rihm). Das Gesamtwerk Alban Bergs wird präsentiert; unvergessene Regie-Auseinandersetzungen und Verfilmungen Büchnerscher Stücke und Erzählungen werden gezeigt.

Zu danken ist allen mitwirkenden Einrichtungen. Zu danken ist aber insbesondere auch der Gesellschaft der Freunde der Berliner Philharmonie und der Deutschen Bank AG. Sie tragen die finanzielle Last dieses Unterfangens.

*Elmar Weingarten*



Johann Christian Woyzeck  
(1780–1824)

Vita Huber

## „Ich bin Vielem auf der Spur“

### Annäherungen an Georg Büchner und Alban Berg

Georg Büchners ‚Woyzeck‘: ein Drama, ein Fragment, Szenen in vier verschiedenen Manuskripten, von der Hand des Dichters wie hingejagt – eine Hinterlassenschaft voller Rätsel, Bruchstücke von packender Intensität. Jeder Regisseur interpretiert dieses Stück auf seine Weise, indem er sich die Freiheit nimmt, es nach seiner Intention einzurichten, ohne Anspruch auf Authentizität oder die Einwände der Philologie. In der dichten Atmosphäre der, in welche Reihenfolge auch immer gebrachten Szenen, werden Woyzeck und Marie lebendig, ihre Armut, ihr Elend, ihre Einsamkeit, Schuld und Tat. Sie heißen auch Louis und Margreth, Franz und Louisel, jedenfalls heben Namen sie aus der Masse der Namenlosen in ein Schicksal. Über ihnen im Gefüge der, die „armen Leut“ unterdrückenden Institutionen, Militär und Wissenschaft: Hauptmann, Doktor, Tambourmajor. ‚Woyzeck‘ zählt zu den ersten Dramen der Weltliteratur, in deren Mitte „Einer der Geringsten“ steht. Diese Szenen von 1836, entziffert 1879, uraufgeführt 1913, bilden Stoff und Thema der Oper ‚Wozzeck‘ von Alban Berg, einem prägenden Opus des Musiktheaters des 20. Jahrhunderts. Wiederum sind es Bruchstücke, die den Weg bereiten. Am 14. Juni 1924 dirigiert Hermann Scherchen im Rahmen des Tonkünstlerfestes in Frankfurt am Main ‚Bruchstücke aus Wozzeck‘ und ermöglicht damit die Uraufführung der ersten atonalen Oper unter Erich Kleiber am 14. Dezember 1925 an der Berliner Staatsoper Unter den Linden.

Dichter und Komponist – was eint sie, inwiefern begegnen sie sich, wo trennt sie die geistige Strömung ihrer Zeit? Der Dichter und Naturwissenschaftler mit dem rationalen Blick und der „Feuerseele“, womit trifft er das Sensorium gerade dieses Komponisten mit seinem Reichtum an Phantasie und der Neigung zu Konstruktion und Zahlenspiel?

Das Gefühl des Mitempfindens, des Mitleidens, fern jeder Sentimentalität, in der Erzählung ‚Lenz‘ so spürbar wie in seinem ‚Woyzeck‘ klingt in einem der Briefe Büchners an: „Ich hoffe noch immer, daß ich leidenden gedrückten Gestalten mehr mitleidige Blicke zugeworfen, als kalten vornehmen Herzen bittere Worte gesagt habe.“ Das spürt der Theaterbesucher Alban Berg unmittelbar. Schon in Bergs frühesten Kompositionen konstatiert Arnold Schönberg: „Erstens, daß Musik ihm eine Sprache war und daß er sich in dieser Sprache tatsächlich ausdrückte; und zweitens: überströmende Wärme des Fühlens.“

Durch das Labyrinth der Gassen von Leipzig irrte Johann Christian Woyzeck, nachdem er am „21. Juni 1821 abends um halb zehn die Witwe des verstorbenen Chirurgus Woost, Johann Christianen geborenen Otto in dem Hausgange ihrer Wohnung auf der Sandgasse mit einer abgebrochenen Degenklinge, an welcher er desselben nachmittags einen Griff hatte befestigen lassen, sieben Wunden beigebracht hatte, an denen sie nach wenigen Minuten ihren Geist aufgab.“ Als man den Mörder Woyzeck drei Jahre nach der Tat, am 27. August 1824 auf dem Leipziger Marktplatz hinrichtete, war Georg Büchner noch nicht im Darmstädter Gymnasium. Er wurde dort am 26. März 1825 aufgenommen. In den Jahren bis zu seiner Immatrikulation an der Medizinischen Fakultät der Straßburger Universität und während seines Aufenthalts im Elternhaus, nach der Studienzeit in Gießen, erfuhr Büchner aus der ‚Zeitschrift für Staatsarzneikunde‘, an der auch sein Vater, der Arzt Ernst Büchner mitarbeitete, von dem Fall Woyzeck und den Gutachten über dessen Geisteszustand. Er erfuhr, daß Woyzeck 1780 als Sohn eines Perückenmachers in Leipzig geboren wurde und früh seine Eltern verloren hatte. Im Hause seines Lehrherrn lernte er bereits als Halbwüchsiger sein späteres Opfer Johanne Christiane kennen. Um Arbeit zu suchen, wanderte Woyzeck nach Dessau, Berlin, Hannover und durchstreifte auch das Hessische. Die Jahre wurden geprägt vom Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, der Schlacht von Austerlitz und der Kaiserkrönung Napoleons. Die napoleonischen Heere zogen das Netz ihrer Spuren über die Länder. Woyzeck, Söldner bei einem holländischen Regiment, wurde von den Schweden gefangengenommen und nach Stralsund und Stockholm verschleppt. In Stralsund verweigerte man ihm die Heirat mit einer jungen Frau, die ein Kind von ihm hatte, weil er keine gültigen Papiere besaß. Woyzeck desertierte nun zu den mecklenburgischen Scharen, kehrte aber bald wieder zu den Schweden zurück. Nach den politischen Vereinbarungen des Wiener Kongresses wurde aus jenem schwedischen Regiment ein preußisches, von dem Woyzeck seinen Abschied nahm. 1818 – er war achtunddreißig Jahre alt, litt unter Anfällen von Trübsinn und sporadisch auftretender Geistesverwirrung – kam er nach Leipzig zurück. Die wirtschaftliche Lage der Stadt nach dem Krieg war katastrophal. Woyzeck fand keine feste Arbeit und schlug sich mit Gelegenheitsarbeiten durch. Er traf Johanne Christiane wieder, die inzwischen Witwe geworden war und es nun, außer mit den Leipziger Stadtsoldaten, auch mit ihm hielt. Trunk und Eifersucht steigerten Woyzecks aggressives Verhalten. Da auch seine preußischen Abschiedspapiere nicht ordnungsgemäß ausgestellt worden waren, scheiterte sein Unterkommen bei der Leipziger Stadtwache. In tiefstem Elend, bettelnd, ohne Schlafstelle, einsam und hilflos, trieb er sich tage- und nächtelang im Freien herum. So kam es zur Tat.

Vita Huber

Jahre später erinnert sich Berg in einem Brief an Anton Webern dieses emotionalen Zustandes: „Ich fühle beim Niederschreiben der Musik immerfort Wärme, und es geht mir auch leichter von der Hand, als ich nach einer so langen Pause gedacht habe ... Du kennst wohl das Drama? Ich habe den Wozzeck vor dem Krieg aufgeführt gesehen und einen so ungeheuren Eindruck gehabt, daß ich sofort (auch nach einem zweiten Anhören) den Entschluß faßte, ihn in Musik zu setzen. Es ist nicht nur das Schicksal dieses von aller Welt ausgenützten und gequälten armen Menschen, was mir so nahe geht, sondern auch der unerhörte Stimmungsgehalt der einzelnen Szenen.“

Drei Ebenen: Der Kriminalfall – die dramatischen Szenen Büchners – die Oper Bergs. Drei historische Zeiten: Ein nach den napoleonischen Kriegen zerrüttetes Deutschland und in ihm die Stadt Leipzig – Hessen-Darmstadt und seine hungernde ausgebeutete Landbevölkerung zur Zeit der Restauration – Wien, vor, in und nach dem Ersten Weltkrieg.

## Die dramatischen Szenen Büchners

Georg Büchner kannte aus der Bibliothek seines Vaters die medizinisch-psychologischen Gutachten über Johann Christian Woyzeck, der in Leipzig seine Geliebte umgebracht hatte und zum Tode verurteilt worden war bis ins Detail. Nach seiner Rückkehr aus Gießen verbarg Büchner sich im Darmstädter Elternhaus vor den Nachstellungen der Polizei, studierte im Laboratorium seines Vaters zwischen Skelett und Seziertisch die ‚Geschichte der Französischen Revolution‘ und verfaßte in großer Hast die Szenen zu ‚Dantons Tod‘. Die Despotie in Hessen, gegen die er vergeblich mit seiner in Gießen und Darmstadt gegründeten ‚Gesellschaft der Menschenrechte‘ und der Flugschrift ‚Der Hessische Landbote‘ anzugehen versuchte, waren zum bestimmenden Problem seines Lebens und seiner Arbeit geworden. Die erste Konzeption der Woyzeck-Szenen datiert aus dem Sommer 1835, nach seiner Flucht von Darmstadt nach Straßburg, nach der Arbeit an ‚Leonce und Lena‘, sowie der Dissertation über das ‚Nervensystem der Barben‘, die ihm den Ruf an die Universität Zürich einbringt. Als er dort am 18. Februar 1837 stirbt, hinterläßt er vier handschriftliche Fragmente des Szenariums ‚Woyzeck‘.

Mit einem Minimum von Zeichen, so Friedrich Gundolf in seinem bewundernswerten Essay über Büchner, setze er ein Maximum an Zeigung. Die „Stimmungen“ seien Seelenzustände, sowohl Büchners als auch seiner Dramenhelden. In der Dramentechnik des ‚Woyzeck‘, sofern man bei einem Torso davon sprechen könne, verbinden sich die blitzartigen Momente des Sturm und Drang, die bis in den Expressionismus weisen und von da zum Film, mit der geheimnisvollen Unwägbarkeit der Stimmungen und Gesichte, wie sie ein Lieblingselement der Romantik und des Volksliedes sind. Büchner als Forscher und Erforscher von Menschen, verfügte über ein Wesentliches: ahnenden Spürsinn und einen ungetrübten Blick.

Zwei Zeugen haben von den Eindrücken berichtet, die sie während der Gießener Tage von Büchner empfangen; Der eine sagte von ihm, der sich nicht mit jedem verbrüderte: „Dieser Büchner war uns nicht sympathisch. Er trug einen hohen Zylinderhut, der ihm immer tief unten im Nacken saß und machte beständig ein Gesicht wie eine Katze, wenn's donnert.“ Der andere, und dieser war sein Freund, genannt der „rote Becker“: „Seine Fähigkeiten mußten mich einnehmen bis zur Verblendung. Wenn er sprach, glänzte sein Auge wie die Wahrheit.“

Büchner wählte für seinen ‚Woyzeck‘ stimmungsbannende Augenblicke. Jede Szene ist in sich abgeschlossen, denn nicht der Zusammenhang vertieft sie, sondern das Gegenwärtige. Über den Druck der sozialen Verhältnisse hinaus wird Woyzeck gezeigt als einer, der zuweilen außer sich gerät und durch die Verhältnisse vollständig außer sich gebracht wird. In den stoßweisen Seufzern, den kurzen Schreien, den Wort-Wiederholungen liegen sämtliche Ängste und Schauer, verdichten sich die Visionen. Volkslied und Bibelzitate stehen für das Einfache, Gefühlvolle. Knapp und eindringlich sind Situationen und Charaktere skizziert. Die Figuren sind zerrissen von der Disharmonie der gesellschaftlichen Rangordnung. Woyzeck, atemlos, hastig, „verhetzt“, rennt wie ein „offenes Rasiermesser durch die Welt“, gejagt von der Angst des Daseins, gepreßt von der Gemeinheit der Umwelt, auf der Flucht vor den inneren Stimmen und doch ihnen lauschend.

Es war Hugo von Hofmannsthal, der die Uraufführung von Georg Büchners Szenen mit dem Titel ‚Wozzeck‘ am 8. November 1908 im Münchner Residenztheater anregte und bewirkte. Er hatte seine Dissertation über Victor Hugo geschrieben, dessen Dramen ‚Lucretia Borgia‘ und ‚Marie Tudor‘ Büchner in die deutsche Sprache übertragen hatte. Die Einflüsse Büchners auf die jungen Dichter zu Beginn des Jahrhunderts, auf Georg Heym, den jungen Brecht, den jungen Horváth, die Expressionisten, war enorm. Die Szenen des Marktschreiers in Büchners ‚Woyzeck‘, sind sie nicht Anregung für Wedekinds Tierbändiger in seinem ‚Erdgeist‘? Der Titel ‚Wozzeck‘ basiert auf einem Lesefehler in der Gesamtausgabe von Karl Emil Franzos, die erst 1920 von Georg Witkowsky korrigiert wurde. Dennoch war sie die Basis für Alban Bergs Oper. Er sah am 5. April 1914 an der Wiener Residenzbühne am Fleischmarkt ‚Wozzeck‘, der, wie in München, von Albert Steinrück gespielt wurde. Nicht nur der 100. Geburtstag Büchners, 1913, hatte die ersten Aufführungen begünstigt, auch das Thema lag in der Luft. Die Hauptmänner und Nachkommen der Tamboure gewannen wieder an Bedeutung. Truppenkontingente wurden konzentriert und verschoben und mit ihnen die „Geringsten unter den Menschen“: Gelehrte und Doktores betrieben ihre Wissenschaft von der Erforschung der Seele kaum je so intensiv wie zu Beginn dieses Jahrhunderts. Sigmund Freud machte Wien zu einem Zentrum psychoanalytischer Forschungen und für das Theater übernahm diesen Part der Arzt und Seelenkenner Arthur Schnitzler. Hofmannsthal erkannte die Zusammenhänge, nachdem er mehrere Wochen als Reserveleutnant in der Etappe gedient hatte. Er schrieb im September 1914 aus dem Wiener Pressedepartement an seine Frau, er habe sich „eine ganz bestimmte Aufgabe gestellt: das ungeheure Problem der Ar-

beitslosigkeit, welches jetzt übersehen wird, weil alles von den 2 Dingen, Mobilisierung und Einbringung der Ernte hypnotisiert ist. Die Arbeiterkrankenkasse, auf welche die Unterstützung von circa 4-5 Millionen arbeitsloser Individuen zurückfiel, würde das ungefähr drei Wochen aushalten, nach weiteren zwei Wochen stünden wir bei mangelnder Voraussicht vor der sozialen Revolution in ihrer grauenhaftesten Form, müßten mit den Landsturmbataillonen auf die armen hungernden Leute schießen, eine wirklich unausdenkbare Situation.“ Da grüßt von ferne der historische Woyzeck, der durch das System, dem er seine Arbeitslosigkeit und damit seine zerrüttete Gesundheit verdankte, auch noch hingerichtet wurde – da grüßt von ferne Georg Büchner, der gegen das Unrecht, das den ausgehungerten Bauern geschah, protestierte und, steckbrieflich gesucht und von Spitzeln verfolgt, emigrieren mußte.

Das, was Alban Berg auf der Bühne gesehen hatte, betraf nun auch ihn. Er wird eingezogen und schreibt aus Ungarn: „Hier ist die Hölle ... marschiert, gerannt, gestürmt und das über Berg und Tal durch Sümpfe und Moräste – niederschmeißen, wieder auf usw.“ Während die Erlebnisse und Erfahrungen Bergs in seine Gedanken um das werdende Werk ‚Woyzeck‘ eingehen, hält Rilke, (dessen Herz nicht eben unbedingt an den Ärmsten der Armen hängt), tief betroffen von der Münchner Aufführung von Büchners ‚Woyzeck‘ wortmächtig seinen Eindruck in einem Brief an die Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe fest: „Eine ungeheure Sache, vor mehr als achtzig Jahren geschrieben, (G. Büchner war der jungverstorbene Bruder des bekannten Ludwig Büchner), 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 scheint, wie selbst um den Rekruten Woyzeck, 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 ohne gleichen, wie dieser mißbrauchte Mensch in seiner Stalljacke im Weltraum steht, malgrè lui, im unendlichen Bezug der Sterne ...“

Wie der junge Brecht sich Büchner verbunden fühlt, man denke an ‚Baal‘, so Büchner seinem geistigen Bruder Jakob Michael Reinhold Lenz. Dessen Schauspiel ‚Die Soldaten‘ – durch Bernd Alois Zimmermann zu einer exemplarischen Oper der Mitte des 20. Jahrhunderts geworden – gibt schon den Blick frei auf Hierarchien und menschenverachtende Mißstände, die in diesem Fall die Bürgerstochter unter die Räder bringen, eine Namensschwester von Woyzecks Marie. Sie verliert ihre Ehre, ihren Stand und findet sich hungernd auf der Straße wieder. Büchners Marie, die an Besitz nichts zu verlieren hat, keinen Stand, keinen Ruf, verliert ihr Leben. So geht Büchner im Sozialkritischen über Lenz hinaus, an dem ihn nicht nur seine Dramentechnik fasziniert, seine Phantasie, Ironie, Fähigkeit zur Kritik und Emanzipation von Goethe und der Klassik, sondern auch sein Leben, das Gewittrige seines Geistes, der Scharfsinn und der Wahn, die Schübe in den Irrsinn bei hellster Einsicht. Während der irdische Weg des Dichters Lenz in materieller und geistiger Not in

Moskau endet, erhält ihn Büchners Erzählung lebendig und Lenz wetterleuchtet zudem in wesensverwandten Zügen Woyzecks. Büchners Lenz, der studiert hat, der sich sehr wohl auszudrücken versteht, der Shakespeare zitiert, auch er steht am Ende da wie der vergleichsweise spracharme Woyzeck, wenn ihn die Angst schüttelt und die Welt besteht ihm aus „Hieroglyphen! Hieroglyphen!“ . Unentzifferbar. Was könnte Alban Berg mehr gefangengenommen haben als auch diese Möglichkeit des Woyzeck, die luzide, wenn er die Welt abklopft und sie hohl findet.

Die Freud'schen Theorien und Erkenntnisse geisterten bewußt oder erahnt durch die künstlerische Produktivität jener Zeit. Wozzeck zu Andres: „Hörst du, es wandert was mit uns da unten!“ Zu Marie: „Es ist hinter mir hergegangen ...“ – „Das Ich und das Es“ gehört zu den merkwürdigsten, wenngleich umstrittenen Studien von Sigmund Freud, die in diesen Jahren entstanden sind. Der Komponist kann sie kaum gekannt haben, die Schrift erschien 1923. Dennoch setzt er im bewußten Erfühlen des Unterbewußten Wozzecks Gespaltenheit genial in seine Musik um. Das Erotisch-Unterschwellige, die Eifersucht Wozzecks, die ständige Verdrängung seiner Wünsche, die zu dem Mord führen, bezeichnenderweise ja nicht an dem Tambourmajor, sondern an Marie, die er liebt, sind wesentliche Momente in Alban Bergs Oper, die dem Inhalt entschieden eine andere Wendung geben. Sonderbarerweise nähert sich hierin die Oper dem ersten handschriftlichen Entwurf Büchners, in dem die Eifersucht im Mittelpunkt steht, während die Handschrift 4 bereits – und sie ist der überarbeitete letzte Entwurf – sich für die sozialkritische Anklage entschieden hat. Auch den erwähnten ersten Entwurf Büchners konnte Alban Berg nicht gekannt haben, zumindest nicht während der Komposition. Von diesen komponierten psychoanalytischen Vorgängen her, der bahnbrechenden Kraft der Triebe, erklärt sich auch Alban Bergs weiterer künstlerischer Weg hin zu Wedekinds ‚Lulu‘.

## Die Oper Alban Bergs

Die lockere Szenenfolge Büchners bündigt Alban Berg in eine strenge Struktur. Das beginnt bei der Auswahl für das Libretto, „eine Aufgabe, die nur mit den Gesetzen der musikalischen Architektonik zu lösen war und nicht mit denen der Dramaturgie.“ Er trennt sich von acht Szenen, zieht andere zusammen, kürzt, fügt kaum hinzu, verkleinert das Personale. So wie Büchner die Sprache des ‚Woyzeck‘ ins Hessische färbt, so Alban Berg in sein Deutsch, das Österreichisch-Wienerische, das heißt unter anderem, er ändert die Satzkonstruktion und die offenen Endsilben werden ergänzt. Berg wählt fünfzehn Szenen, die er zu je fünf in drei Akte einteilt. „Entsprechend der Mannigfaltigkeit des Charakters dieser einzelnen Szenen, habe ich mir auch eine große Abwechslung in der musikalischen Form derselben ausgedacht“: Wie Büchner an wenigen markanten Stellen Musik einsetzt, Volkslieder, ein Stilmittel, das bereits Lenz in ‚Die Soldaten‘ verwendet – so verleiht Alban Berg durch die Sprechstimme bestimmten Passagen Nachdruck. Trotz der formalen Unterschiede hat die komprimierte Szene Büchners in Alban Bergs expressiver Szene ihre geniale Entsprechung.

Georg Büchner

Wozzeck - Lenz

Zwei Fragmente



Im Insel-Verlag zu Leipzig

Aus Bergs  
Handexemplar der  
1913 im Insel-Verlag  
erschienenen Ausgabe  
des ‚Wozzeck‘-  
Fragments

Wirtshaus

Abend. Fenster offen. Lang. Rutsche. Soldaten. Rüge.  
Hinze vor dem Haus.

Erster Handwerksbursche (Anst.)

Ich hab ein Gremlein an, das ist nicht mein,

Weine Seele sinket nach Branntwein!

Zweiter Handwerksbursche. Vergißmeinnicht! Freundschaft! Bruder, soll ich dir aus Freundschaft ein Loch in die Natur machen? Bruder! ich will ein Loch in deine Natur machen, ich will dir alle Hüh am Leib toschlagen! Bruder! ich bin auch ein Kerl, du weißt -

Erster Handwerksbursche. Meine Seele, meine unsterbliche Seele sinket nach Branntwein! Sie sinket, und ich weiß nicht warum. Warum ist die Welt! Selbst das Geld geht in Verwesung über! Der Teufel soll den lieben Herrgott holen! Bruder, ich muß ein Regensfaß voll greinen!

Zweiter Handwerksbursche. Vergißmeinnicht! Warum ist die Welt so schön! - Ich wollte, unsere Nasen wären zwei Bouteillen, und wir könnten sie uns einander in den Hals gießen. Die ganze Welt ist rosenrot! Branntwein! das ist ein Leben!

Erster Handwerksbursche. Meine Seele sinket, oh! ich lieg mir selbst im Weg und muß über mich springen! Das ist traurig!

(Wozzeck stellt sich aus Fenster, blickt hinein. Marie und der Tambourmajor tanzen vorbei, ohne ihn zu bemerken.)

Wozzeck. Er! Sie! Teufel!

Marie (im Vorbeigehen). Immer zu! Immer zu!

Wozzeck. Immer zu - immer zu! (Sinkt auf die Bank vor dem Hause.) Immer zu! (Schlägt die Hände ineinander.) Dreht

\*Hahnemann ...  
L. ...

Eine einprägsame Gestalt der Büchnerschen Szene, die Großmutter, erzählt das, an das Märchen vom Sterntaler angelehnte „Es war einmal ein armes Kind“; ein in seiner Schlichtheit ergreifender Moment des Schauspiels, der das Schicksal Woyzecks so gut betrifft, wie das seines Kindes und aller verlassenen Kinder der Welt. Berg, aus welchen Gründen immer, verzichtet auf die Figur und legt den Beginn der Erzählung Marie in den Mund, deren Gedanken in der Szene mit der Bibel wieder zu ihrem Gefühl von Schuld abschweifen. Das Kind übrigens, im Schauspiel ein sehr kleines, herumgeschubstes, wird in der strindbergisch-geschlechtsspezifisch aufgeladenen Situation seiner Eltern in der Oper zu einem durch Kinderpsychologie gewiß schwer zu entschlüsselnden, weil verschlossenen Einzelgängerchen. Einer der eindrucksvollsten Momente in der Oper ist das Erscheinen des Narren, der bei Büchner in Straßburg einen realen Vorgänger namens Karl hatte. Berg ordnet ihn einem hohen Tenor zu und gibt ihm mit seinem einmaligen Auftritt und der Vision vom Blut, das schon vergossen ist, bevor es vergossen wird, eine ins Transzendente weisende Dimension. Er überhöht damit die Shakespearschen Narren, von denen mancher hellseherisch in Bezirke blickt, die sich anderen Menschen vielleicht nur im Tod öffnen.

Die Volkslieder, die in die ‚Woyzeck‘-Szenen eingegangen sind, sammelte Büchner teils in Hessen, teils im Elsaß: Kinderlieder, Soldatenlieder, Trink- und Jägerlieder. Aus Zürich – „hier singt man nicht“ – schreibt er, den schwermütigen Liedern aus den Vogesen nachsinnend, an seine „piccola mia“; Minna Jaeglé, in einem seiner letzten Briefe vom 20. Januar 1837: „Ich komme dem Volk immer näher, jeden Tag wird’s mir heller – und gelt, du singst die Lieder? Ich bekomme halb das Heimweh, wenn ich mir eine Melodie summe ...“ Die Methode des verfremdenden Verzerrens, die Schönberg so genial bei den Strauß-Walzern anwendete, sie steckt auch hinter Bergs „Volksliedern“, zumal den Jägerliedern, die in ihrer Funktion das Thema des Stückes aufnehmen. Denn das fröhliche Halali ist so fröhlich nicht für das Lebewesen, auf das angelegt wird. Auch im Lied des Andres ist der Hase vielleicht er selbst, der die Angst Woyzecks aufnimmt, und das schräge Lied im Wirtshaus vom Jäger aus der Pfalz charakterisiert in seiner aggressiven Form die Meute. Anrührend dagegen die Innigkeit des Wiegenlieds von Marie.

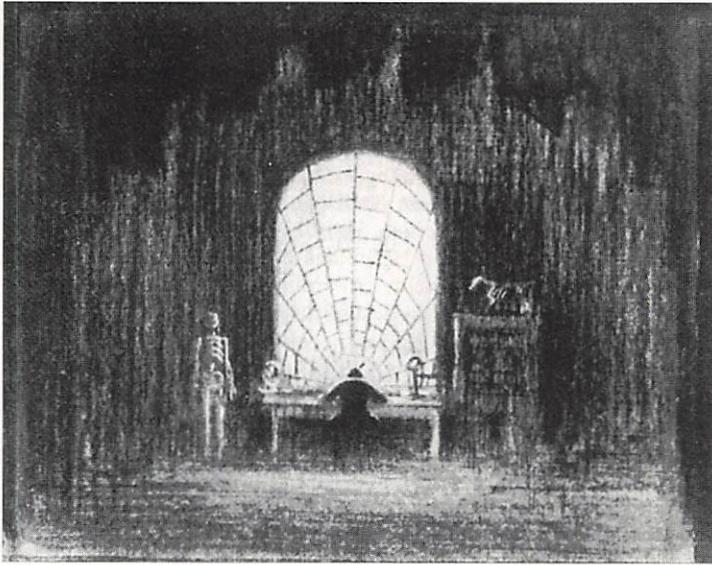
Wunderbar und reich die von Alban Berg gewählten musikalischen Beispiele für den Sinngehalt der einzelnen Szene. Die Passacaglia zum Beispiel, die der *Idée fixe* des Doktors von der Unsterblichkeit entspricht; vielleicht verbirgt sich hinter dieser Figur der Gießener Anatom Wilbrand, der sein Söhnchen in die Vorlesungen mitnahm, das auf Befehl zur Demonstration gewisser Muskeln mit den Ohren wackeln mußte. Auch hat Büchners unbestechlicher Blick gewiß die Experimente des berühmten Justus von Liebig beobachtet und durchschaut, der an Menschen die Wirkung des ausschließlichen Essens von Erbsen erforschte, was zum Ziele hatte, die Ernährung in den Kasernen zu verbilligen. Experimente also an lebenden Menschen. „Aussichten über Aussichten“ für den Doktor, der zynisch meint, daß der Mensch frei sei. Wer dächte da nicht an die grausame Vergangenheit, an die Analogie zu „Arbeit macht frei“ und das schreckliche Tor des Nationalsozialismus in den Tod.

Wie harmlos dagegen die „Marodenvsited“ Bergs im Oktober 1915 bei dem Militärarzt, dessen „Interesse nicht groß“ war. Aspirin und Einreiben. Wohl ihm. Daß der Komponist Schöpfensfleisch bei der Verpflegung der Infanterie nicht mochte, ist eher komisch. Daß er in seinem Libretto Erbsen in Bohnen verwandelte, und Büchners medizinisch korrekte Benennung der Untersuchung des Urins (Doktor: „Er hat ge- pißt, Woyzeck“) vornehmerweise in ein „Husten“ – Warum? All dies gehört eher in die Rubrik des Burlesken. Phantastisch allerdings die Gedankenwelt dieses musika- lischen Genies, das mit achtzig Kameraden nachts im Schlafsaal die Komposition des Chors der schlafend Atmenden konzipiert.

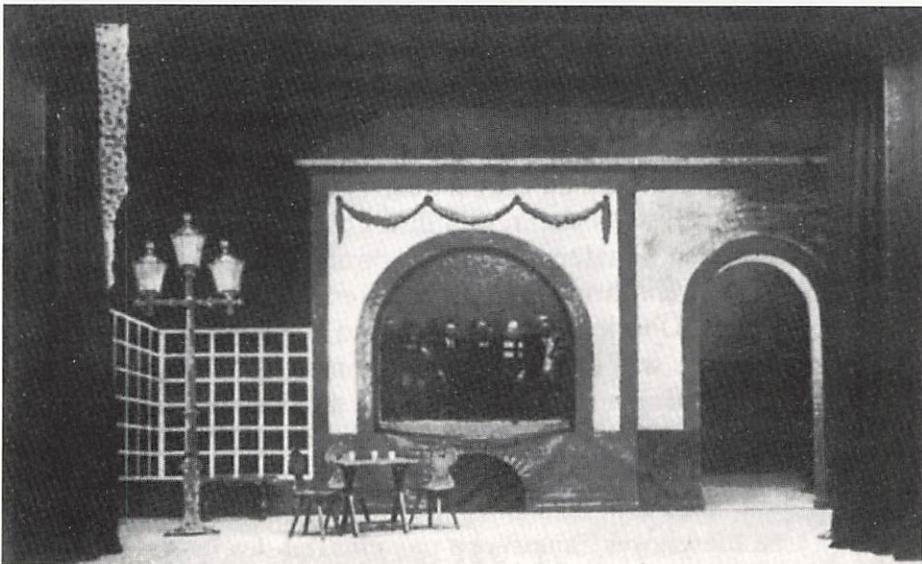
Es wäre wohl „hirnwütig“, wie Marie Wozzeck bezeichnet, dächte man sämtliche Kongruenzen und Divergenzen zwischen Dichter und Komponist ergründen zu kön- nen. Gewiß entfernen sie sich voneinander, formal ohnehin, und nicht zuletzt auch inhaltlich. Dazu gehören die wunderbaren Musiken, mit denen Alban Berg die Sze- nen trennt beziehungsweise vertieft. Zumal nach dem Tod Wozzecks im Teich, wenn sich die Natur beruhigt hat, wenn Doktor und Hauptmann verschwunden sind. Hier besonders löst sich Berg von der Schlichtheit Büchners, indem er nicht nur musika- lisch eine Apotheose im Sinne Mahlers und Schönbergs, die bestimmenden Geister seiner Schöpferkraft, komponiert, sondern auch ein Requiem für den bis in den Tod gequälten Wozzeck, dessen Leiden er exemplarisch verstanden wissen möchte, stell- vertretend für alle Getretenen. Wie ein unheilbringender Komet zieht sich die Sym- bolik der Farbe Rot durch dieses außergewöhnliche Stück zeitgenössischen Musik- theaters: Die Erotik „Du hast einen roten Mund“ – die Natur „Wie der Mond rot aufgeht“ – der Mord „Rot! Blut!“ – die Schuld „Was hast Du für eine rote Schnur um den Hals?“

Der universale Geist Denis Diderot, hundert Jahre vor Büchner geboren, 1713, no- tierte „Es gibt keinen großen Künstler ohne einen Beilieb im Kopf“, eine Wunde also, die ihm keine Ruhe läßt und zum Forschen, Mitleiden, Leiden, Erfinden und Gestalten veranlaßt. Der mit Arnold Schönberg befreundete Maler Wassily Kandinsky ist 1916 davon überzeugt, daß der „Inhalt“ das „innere Element des Kunstwerks“ sei und er verlangt „Seelenvibration“. In einer chaotischen Welt, in der so vieles hohl ist, die Köpfe rollen wie die Igel und Feuer von der Erde in den Himmel fährt, ist das Vibrieren der Seelen, das Mitempfinden und künstlerische Tun noch immer das Hoffnungsreichste und Beständigste.

# Vier frühe Aufführung



Uraufführung Berlin: 14. Dezember 1925



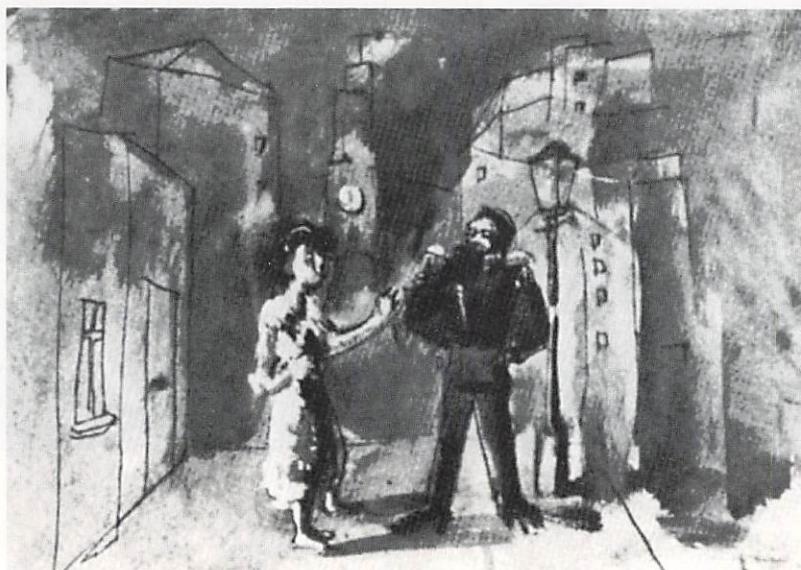
Prag: 11. November 1926

# en der Oper Wozzeck



Oldenburg: März 1929

Diese Aufführung bewies, daß auch kleinere Bühnen den ‚Wozzeck‘ spielen konnten.  
Die Nachfrage stieg daraufhin enorm.



Essen: Dezember 1929 (Bühnenbildentwurf von Caspar Neher)



Georg Büchner

# Georg Büchner

## Zeittafel

- 1813 Am 17. Oktober wird Georg Büchner als ältester Sohn des Medizinalrats Ernst Büchner und seiner Frau Caroline, geb. Reuß in Goddelau, im Großherzogtum Hessen-Darmstadt, geboren.
- 1816 Die Familie zieht nach Darmstadt
- 1821 Beginn der schulischen Ausbildung
- 1831 Schulabschluß und Immatrikulation an der medizinischen Fakultät in Straßburg
- 1832 Heimliche Verlobung mit Wilhelmine Jaeglé
- 1833 Rückkehr nach Darmstadt und Immatrikulation an der medizinischen Fakultät in Gießen
- 1834 Bekanntschaft mit Friedrich Ludwig Weidich in Butzbach, mit dem er den *Hessischen Landboten* herausgibt
- 1835 Flucht nach Straßburg.  
Niederschrift und Erscheinen von *Dantons Tod*.  
„Steckbrief“ gegen Büchner wird im Juni in Darmstadt und Frankfurt veröffentlicht  
Im Oktober erscheinen Büchners Übersetzungen von Victor Hugos ‚Lucrèce Borgia‘ und ‚Marie Tudor‘.  
Plan zur Erzählung *Lenz*  
Ab November Studium der Philosophie.  
Beginn einer ‚morphologischen Untersuchung über das Nervensystem der Flußbarbe‘
- 1836 Abschluß und Vortrag dieser Untersuchungsergebnisse  
Beginn der Arbeit an *Leonce und Lena* und vermutlich an *Woyzeck*  
Promotion an der Philosophischen Fakultät in Zürich  
Übersiedlung nach Zürich und Probevorlesung über Schädelnerven; Ernennung zum Privatdozenten  
Ab November Beginn der Vorlesungen über vergleichende Anatomie
- 1837 Im Januar Beginn der Erkrankung  
Am 19. Februar stirbt Georg Büchner an Typhus;  
Am 21. Februar wird er beerdigt.
- \*
- 1838 Erscheint *Leonce und Lena* als Fortsetzungsdruck im ‚Hamburger Telegraph für Deutschland‘
- 1839 Erscheint dort das Fragment *Lenz*
- 1850 gibt Ludwig Büchner die ‚Nachgelassenen Schriften‘ seines Bruders Georg heraus (unvollständig)
- 1875 Gibt Karl Emil Franzos einen Teildruck des *Wozzeck* (irrtümlich für *Woyzeck*) heraus
- 1902 Uraufführung von *Dantons Tod* an der ‚Freien Volksbühne Berlin‘
- 1913 Uraufführung von *Woyzeck* am Residenztheater München
- 1925 Szenische Uraufführung von Alban Bergs ‚*Wozzeck*‘ an der Berliner Staatsoper

Durs Grünbein

## Den Körper zerbrechen

Aus Rede zur Verleihung des  
Georg-Büchner-Preises 1995

Was haben die Schädelnerven der Wirbeltiere mit Dichtung zu tun? Was sucht die vergleichende Anatomie im Monolog des dramatischen Helden? Welcher Weg führt von der Kiemenhöhle der Fische zur menschlichen Komödie, von rhythmisierter Prosa zur Ausstülpung des Gehirns in den Gesichtsnerv? Seltsame Fragen, sie allein zeigen an, wohin es führen mußte, wenn Literatur sich auf das Reale einließ, wenn den Stil das Naturstudium prägte, der zoologische Fakt und das ärztliche Gutachten Einzug hielten in Novelle und Drama ... bis das Genre gesprengt lag, Fragmente die Folge, fieberhafte Notate, somatische Poesie. Einer der wenigen, die diese Fragen hätten beantworten können, ist tot, jung gestorben an Typhus, infiziert, wie man annimmt, beim Aufschneiden von Fischpräparaten, ein Dichter, einzigartig, sein Name Georg Büchner. Ich gebe zu, daß mir die Knie gezittert haben bei dem Gedanken, aus solchem Anlaß über ihn sprechen zu müssen, jetzt ist es soweit, und ich versuche, ruhig Blut zu sein.

Denn es steht hier, zumindest aus meiner Sicht, mehr auf dem Spiel als die jährliche Visite eines unklassischen Klassikers. Es geht, denkt man Büchner zu Ende, um einen Wendepunkt in der Literatur, um eine Drehung der Perspektiven in genau dem Augenblick, da ein deutscher Philosoph ein Gespenst an die Wand malte. Und dieses Gespenst hieß der *Tod der Kunst*.

Wenn der Urteilsspruch stimmt, dann war Büchner einer der ersten am Grab, dann ist sein Werk der früheste Kommentar zum eröffneten Testament. Büchner hat – und das ließe sich zeigen, ich will es hier nur behaupten – einen Ausfall gewagt, einen Befreiungsschlag in höchster Bedrängnis. Mit einem Salto mortale hat er die Dichtung von der Zumutung befreit, hinwegspielen zu müssen gleichermaßen über das elende Reale wie über das reale Elend. Was ihm gelang, war nichts Geringeres als eine vollständige Transformation: Physiologie aufgegangen in Dichtung. Und es war nicht ein Sonderweg, wie sich

herausgestellt hat, es war der Anfang einer Versuchsreihe, die bis zum heutigen Tag fortgeführt wird. Faßt man Dichtung als eine eigene Sprache neben all den anderen Sprachen auf, dann wurde hier ein Großteil aller ihrer Beugungsformen modifiziert, zum Vorschein kam eine härtere Grammatik, ein kälterer Ton: das geeignete Werkzeug für die vom Herzen amputierte Intelligenz.

Es war ein langer Weg bis dahin, in Riesenschritten hat er ihn, am Druck der Verhältnisse stärker werdend, zurückgelegt, schneller parierend mit jedem neuen Entwurf. *Dantons Tod*, der große Abschiedsgesang, auf mehrere Stimmen verteilt, die Phrase vom Stoßseufzer durchbohrt, Lebenshunger und Todessehnsucht verkörpert in zwei, drei unsterblichen Figuren. Oder *Lenz*, atemloser Bericht einer Selbstauflösung, ein Ich, das wie Wasserdampf im Gebirge zerstiebt. *Woyzeck*, der Kriminalfall als Krankengeschichte, mit einem Symptom so groß wie das ganze Kleinstaatendeutschland der Zeit. Wie beschämend für Spätere ist das Tempo, in dem er die Formen durcheilte. Es ist, als hätte er alle literarischen Genres schnell hinter sich bringen wollen, um sich ganz dem Naturstudium zu widmen ... als sei nur hier Aufschluß zu erwarten gewesen über den wahren Antrieb, die Energien im Innern der Körper: Affekte, der Stoff, aus dem Geschichte gemacht ist. Jeder kennt die berühmten Zeilen und auch ihr Echo. „Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren“; sagt Danton im Ersten Akt; Und fällt sich im Zweiten Akt selbst ins Wort: „Es wurde ein Fehler gemacht, wie wir geschaffen worden, es fehlt uns was, ich habe keinen Namen dafür, wir werden es uns einander nicht aus den Eingeweiden herauswühlen, was sollen wir uns drum die Leiber aufbrechen?“ Zwischen der einen und der anderen Äußerung tut sich ein Abgrund auf. Es ist der Abgrund, in dem die Körper verschwinden. In dem neuen, grausamen Licht, das von da unten heraufstrahlt, erscheint Geschichte als diese Zwischenzeit, in der das Letzte Tier dem Ersten Menschen begegnet: Er selbst ist dieses Letzte Tier. Im Aufklärungsdunkel, tief im Schlaf der Vernunft, in der immer wieder hereinbrechenden Gewissensnacht, hat Büchner es auftreten gesehn. Und manchmal schlug sein Erschrecken um in Gelächter, in monologischen Ingrim.

Erich Kästner

## Über die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen

Aus der Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1957

Ich könnte auch sagen: Über die Asynchronität in der Chronologie. Gerade im Falle Georg Büchners stellt sich, wenn und solange man ihn im Rahmen seiner Lebenszeit und der Zeitgenossen zu betrachten versucht, ein nahezu physisches Mißbehagen ein. Man ist bis in die Nervenspitzen irritiert. Trotz Julirevolution und Gutzkow, trotz gemeinsamer Zeitgeschichte, trotz gleicher Empörung und Verfolgung, was hatte er denn mit dem Optimismus und dem Stil des sogenannten „Jungen Deutschland“ zu schaffen? Nichts, gar nichts. Was hielt denn dieser Jüngling, obgleich er ein Rebell war, von Revolutionen? Es gäbe keine, wenn der Arme, nach Henri Quatres Rezept, sein Huhn im Topf habe. Was hielt er, der die hohen Herren gleichwohl haßte, von ihrem Übermut und ihrem Ziel? Lebensüberdrüssig seien sie, und nur eine Neuigkeit könne sie noch kitzeln, der Tod. Glaubte er denn, der sich trotzdem auflehnte, an den Sinn der Empörung, an eine Synthese der sozialen Gegensätze? Er kämpfte dafür und glaubte nicht daran. So steht er, ein streitbarer Fatalist, mitten unter den Fechtern, die an die große Veränderung glauben, und steht doch ganz woanders. Wohin gehört er?

Im gleichen Jahre, in dem er geboren wurde, kamen Hebbel, Richard Wagner, Verdi und Kierkegaard zur Welt, und nur mit Kierkegaard ist er verwandt, in der gleichen und gemeinsamen Angst. Im nächsten Umkreis seines Geburtsjahres wurden Geibel, Adolf Menzel, Karl Marx, Keller, Fontane und Bismarck geboren. Bevor sie ihr Lebenswerk auch nur begonnen hatten, das ins nächste Zeitalter gehört, war Büchner schon berühmt und schon lange tot. Wohin gehört er?

In seinem Todesjahr und in dessen nächstem Umkreis starben Börne, Puschkin, Chamisso, Brentano, Immermann, Caspar David Friedrich, Karl Blechen, Walter Scott und Schleiermacher. Die Romantiker starben, deren Lebenswerk in der Vergangenheit lag. Und unser Klassiker Goethe war erst fünf Jahre tot. Wohin gehört Büchner?

1835, als „Dantons Tod“ erschien, und im nächsten Umkreis des Erscheinungsjahres, wurden Balzacs „Père Goriot“ und Mörikes „Maler Nolten“, Grillparzers „Traum, ein Leben“ und „The Pickwick Papers“ von Dickens veröffentlicht. Wieso befällt uns kein Zweifel, daß diese Meisterwerke zu ihrem Erscheinungsjahr gehören? Wieso schickt sich ihre Einzigartigkeit in den Kalender, oder

eigentlich: Wieso ergreift uns gerade bei Büchner eine an Verwirrung grenzende Ratlosigkeit, die nicht durch Hinweise auf seine Genialität, auf seine kurze Lebensdauer und auf seine Frühreife besänftigt oder gar beseitigt werden kann? Unsere Ratlosigkeit verschwindet, sobald wir uns zu einer seltsamen Ansicht entschließen. Sobald wir seine literarische Existenz um genau sechzig Jahre zurückdatieren, mildert sich unsere Verwirrung, und je mehr wir uns mit dieser neuen und sonderbaren Zeitrechnung vertraut machen, um so klarer wird, durch diese Rückprojektion, Büchners Bild.

Die Meinung, daß er, der Chronologie zum Trotz, nicht in die Nachbarschaft des „Jungen Deutschland“, sondern inmitten jene Bewegung gehöre, die sich, nach Klingers Drama, „Sturm und Drang“ nannte, ist nicht neu. Doch als ich, etwa sechzehn Jahre alt, Büchner zum ersten Male las, kannte ich die merkwürdige Theorie noch nicht, und trotzdem sah ich auch damals den außerordentlichen Jüngling nicht neben dem Burschenschafter Fritz Reuter stehen, der ein Jahr nach dem Erscheinen von „Dantons Tod“ zum Tode verurteilt und zu Festungshaft begnadigt wurde, und nicht neben den sieben aufrechten Professoren aus Göttingen, sondern immer neben dem jungen Goethe in Straßburg, von Herder kommend, vorm Münster, von Shakespeare schwärmend, oder wie sie sich brüderlich die Hand drückten und jeder in „sein“ Pfarrhaus eilte, der eine zu Friederike Brion, der andre zu Minna Jaeglé. Die Wahlverwandschaft und die Zeitverwandschaft der zwei jungen Genies drängten sich auf, und die anderen, Lenz und Klinger und Wagner, sie standen nicht neben, sondern hinter den beiden. Büchner, der „ungleichzeitige Zeitgenosse“ des jungen Goethe, der Sohn Darmstadts, stand für mich und steht tatsächlich dem Sohne Frankfurts ungleich näher als etwa Lenz, der, komisch und tragisch in einem, Goethe bis in dessen Liebschaften „nachzuvollziehen“ suchte.

Büchner ist, wenn man es so nennen will, doch ohne daß er dadurch an Substanz und Wert einbüßte, ein Anachronismus – ein Epigone ist er in keiner Zeile. Danton und Wozzeck behaupten neben dem Götz und neben dem Gretchen des „Urfaust“ den gleichen Rang und ihren unverwechselbaren Platz. Nur in einem Punkt unterschied sich Georg Büchner von den anderen Straßburger Genies um 1775: Er kannte die europäische Geschichte der folgenden sechzig Jahre! Er wußte von der Französischen Revolution, von Napoleons Herrschaft und Untergang, von der Restauration, von der Julirevolution, vom Juste Milieu und vom Bürgerkönigtum. Er war um sechzig Jahre klüger als sie, und das heißt, in Anbetracht des Weltgeschehens in dieser Zeitspanne, um sechzig Jahre skeptischer. Er lehnte sich auf wie sie, und er glaubte viel weniger als sie. Er war ein Kämpfer ohne Hoffnung.

## 2493. S t e d b r i e f.

Der hierunter analysirte Georg Büchner, Student der Medizin aus Darmstadt, hat sich der gerichtlichen Untersuchung seiner indicirten Theilnahme an staatsverrätherischen Handlungen durch die Entfernung aus dem Vaterlande entzogen. Man ersucht deßhalb die öfentlichen Behörden des In- und Auslandes, denselben im Betretungsfalle festzunehmen und wohlverwahrt an die unterzeichnete Stelle abliefern zu lassen.

Darmstadt, den 13. Juni 1835.

Der von Großh. Hess. Hofgericht der Provinz Oberhessen bestellte Untersuchungs-Richter, Hofgerichtsbrath

Georgi.

### Personal-Beschreibung.

Alter: 21 Jahre,

Größe: 6 Schuh, 9 Zoll neuen Hessischen  
Maasses,

Haare: blond,

Stirne: sehr gewölbt,

Augenbraunen: blond,

Augen: grau,

Nase: stark,

Mund: klein,

Bart: blond,

Kinn: rund,

Augensicht: oral,

Gesichtsfarbe: frisch,

Statur: kräftig, schlank,

Besondere Kennzeichen: Kurzsichtigkeit.

Gerhard Bauer

## Büchner heute. Aufrüttelung wozu?

Was macht Büchners Texte und Spielvorlagen so überaus beliebt? Wieso haben sie sich besser gehalten als die der meisten Analytiker, Revolutionäre, Selberdenker und Poeten, die nach ihm gekommen sind? Was an ihnen schlägt immer wieder durch, „Ich mag so viel Lappen darum wickeln als ich will“? Was schrillt und pocht auch dann noch in seiner dichterischen Sprache, wenn diese völlig „in eine musikalische umgesetzt“ und dabei ihrer „derben, brutalen“ Ausdrücke entkleidet wird, wie Alban Berg es, auf etwa dem halben Weg zwischen Büchner und uns, getan hat? Welche Flamme verspricht die Glut seiner Erfindungen heute noch zu entzünden, wenn die Berliner Philharmonie 1996, nach Shakespeare und ‚Faust‘, einen Zyklus über Büchner eröffnet?

Die Büchner-Preisträger haben über die Jahrzehnte hinweg auf die beliebte Frage nach den Gründen von Büchners Beliebtheit eine markante Antwort entwickelt und sie vielfältig variiert: Was er mit Empörung, mit Ingrimme oder vielleicht nur mit Kopfschütteln verzeichnet hat, existiert heute noch und verdient es weiterhin, daß wir darüber – d. h. über den Zustand selbst wie über sein anachronistisches Fortbestehen – uns empören oder wenigstens heftig den Kopf schütteln. „Immer noch“, damit hat Heiner Müller 1985 zu erklären versucht, warum Woyzeck eine nach wie vor „offene Wunde“ war. „Immer noch rasiert Woyzeck seinen Hauptmann, isst die verordneten Erbsen, quält mit der Dumpfheit seiner Liebe seine Marie.“ Immer noch leben wir in der „barbarischen Wirklichkeit unser Vorgeschichte“, voller Blut und Angst.

Immer noch, das heißt bei den mit Büchners Namen ausgezeichneten Schriftstellern natürlich nicht, daß sich in den 1½ Jahrhunderten seit Büchners Zeiten wenig geändert hätte. Schon unser Autor selbst hat die angebliche Unwandelbarkeit der Verhältnisse auf eine Weise herausgestellt, daß sie danach rufen, von Grund auf geändert, ja umgestürzt werden. Selbst wenn er die Naturgrundlage des Menschen anspricht, eines lt. Büchner nur Mensch sein wollenden Lebewesens, wenn er ihn als „Vieh“, als „Staub, Sand, Dreck“ titulieren läßt, garantiert die Natürlichkeit eben keine „richtige“ Ordnung, sondern wird sie zum Tummelplatz der Indignation und des Protests. „Dreht euch, wälzt euch“, „Es ist alles eins“. Erst recht sind die sozialen Verhältnisse dieses Lebewesens in einem Zustand, der so nicht bleiben darf. Es gibt hundert gute böse Gründe, daß sie so sind, also werden sie noch lange so bleiben – eben diese Feststellung aber soll sie unerträglich machen. Lernt man von dieser Sicht der Dinge – das können Büchner-Leser nicht weniger als Büchner-Preisträger –, so sind auch die unleugbaren, ja gewaltigen Veränderungen zwischen 1834/36 und heute bestenfalls Verheißungen, aber „immer noch“ nicht die richtigen, wünschbaren Veränderungen.

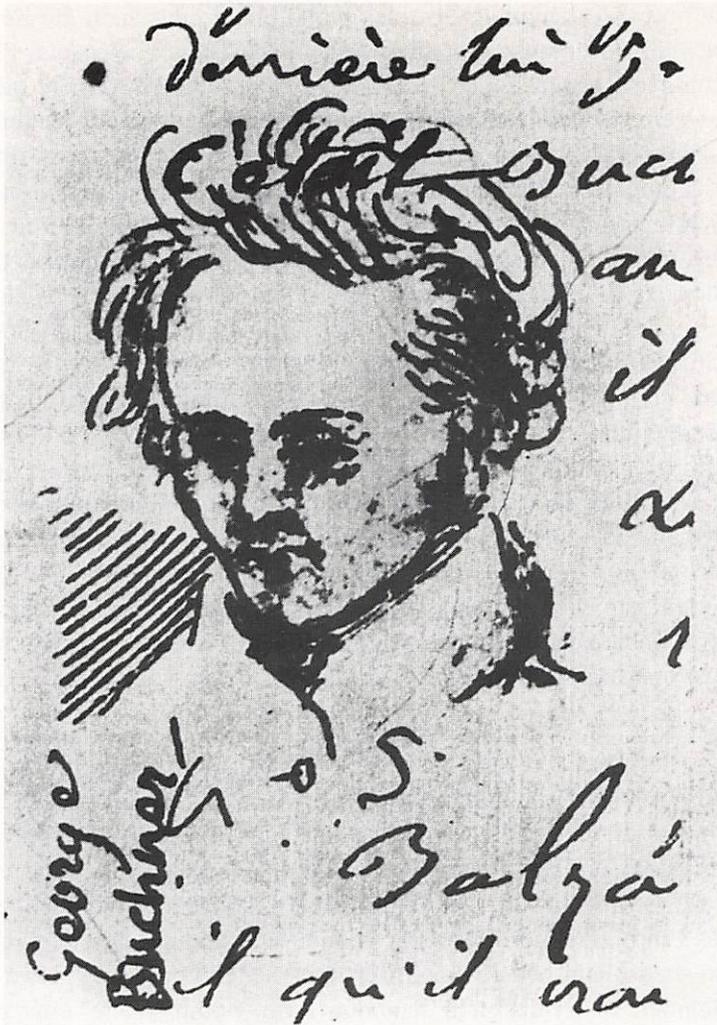
Körperliche Arbeit ist heute, sofern der Profit hoch genug ausfällt, um ein Vielfaches leichter als damals (körperlich leichter); die Arbeitsverhältnisse sind verschiedentlich „humanisiert“. In den Kasernen darf, hierzulande, nicht mehr geschlagen werden, die Wissenschaft kommt ohne direkte Menschenversuche aus. „Die Demokratie“ hat Fortschritte gemacht. Aber sehen wir, wenn wir uns auf Büchner beziehen, wie er auf den Grund der Verhältnisse. „Der andre hat ihm befohlen und er hat gehn müssen“, sagt Woyzecks Marie. Wieviel kann der Mensch heute noch dem Menschen befehlen, wieviel sprachlos ihm antun, wie weit kann und darf er ihn, ganz legal, zum Objekt machen? Gerade geht durch die Presse, wozu weltweit, auch in den Kernländern der europäischen Zivilisation, Kinder mißbraucht werden. Die Öffentlichkeit sieht schon einen Fortschritt darin, daß diese Zustände endlich ans Licht kommen. Wozu, wo kein persönlicher „ander“ sichtbar wird, die stumme Macht der Verhältnisse und Strukturen, in erster Instanz der Weltmarkt, die Menschen zu richtet, weltweit und hierzulande, ist viel weniger öffentlich und der Diskussion zugänglich, aber mit Händen zu greifen. „Eine ebenso Fortschritts- wie unheilträchtige ‚moderne Gesellschaft‘“ nennt der Büchnerforscher und -herausgeber Poschmann das, was mit dem damaligen „Industriezeitalter“ begonnen habe. Die Verquickung von Fortschritt und dem, was sich als „Unheil“ bezeichnen läßt, ist heute noch undurchdringlicher geworden als in ihren erbärmlichen, aber noch übersichtlichen Anfängen. Das Resultat aus den großen Befreiungen von 1889/90 hat nochmals am Verhältnis zwischen dem Gegebenen und der Vorstellung, wie es eigentlich, richtiger, sein sollte, einiges zurückgedreht: Das Verändernwollen als solches wird den Menschen um so stärker ausgedrückt, je veränderungsbedürftiger ihre reale Situation ist. Kein Wunder, daß die drastischen, unerbittlichen, aber doch nie nur desolaten Zustandsschilderungen Büchners heute immer noch als sehr zutreffend empfunden werden.

Bei genauerem Zusehen sind es jedoch nicht die Verhältnisse als solche in ihrer damals erst langsam wachsenden Komplexität, ihren bis heute nicht aufgelösten Härten, die den Reiz und die Aktualität dieses frühen poetischen Kritikers ausmachen. Nicht was er schon alles entdeckt hat, sondern wie er es aufdeckt, aus den Verhältnissen heraus und ans Licht zieht, es in Gestalten von höchster und dabei höchst unterschiedlicher Dringlichkeit und Würde verbildlicht, macht seine Hervorbringungen so haltbar. Wie er uns im längst Bekannten, quasi Natürlichen etwas ständig Übersehenes erkennen läßt, uns zum Stutzen bringt, den Gedankenfluß wie den automatisch weiterlaufenden Redefluß stocken läßt, was für Zweifel, Skrupel, Fragezeichen und Schocks er produziert und uns dabei noch, ein früher, praktischer Demokrat, die Methode dieser Realitätsdurchdringung offen in die Hand gibt: das macht ihn vor allem so beliebt, vom Schulunterricht bis zur immer neu avantgardistischen Inszenierung.

- Alles kann falsch sein, was uns umgibt und woran wir uns in uns selbst halten wollen. „die Erde ist eine dünne Kruste (...) man könnte durchbrechen“. „hohl, hörst du? Alles hohl da unten“. Die Revolution, die einmal stattgefunden hat und noch lange nicht „zur Ruhe“ kommt, oder das Anrennen der Gedanken gegen die

gänzlich unrevolutionierte Starre der Verhältnisse oder auch die Zerrüttung des Selbstbewußtseins bei der von allzu vielen Rücksichten belasteten Planung einer intellektuellen Karriere (oder noch andere Verstörungen, feinere oder gröbere), alles kann einen Verdacht begründen, vor dem die Außenwelt so wenig standhält wie das Innere. Er kann zu Halluzinationen, zur Ermordung des einzigen Menschen, der einen Halt bieten sollte, oder zu gänzlicher Apathie führen. „Hören Sie denn nichts, hören Sie denn nicht die entsetzliche Stimme, die um den ganzen Horizont schreit, und die man gewöhnlich die Stille heißt“. Die historischen und persönlichen Entstehungsgründe des Verdachts werden deutlich gezeichnet, doch nie so eng, daß wir uns mit Erfolg fremd stellen können. Der Moment des Verdachtschöpfens, der Mechanismus des Erschreckens über das bis jetzt (vergeblich) ganz Vertraute wird so anzüglich, so überfallartig inszeniert, daß er ansteckt oder durchschlägt. „Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?“ Aus der existenziellen Situation entwickelt sich immer wieder, doch ohne daß der Schock des Erlebnisses abgemildert würde, der intellektuelle Fingerzeig. Wie in einem Modellfall, zur Demonstration dessen, was einstmals Einsicht, Reue und Umkehr hieß und heute weniger dramatisch unter Umdenken und Bedarf neuer Paradigmen firmiert, bekommt der erfolgreiche Redner und Täter der Revolution bei Eintritt in die Poenitentz (damals im Gefängnis Luxembourg) zu hören: „Geht einmal euren Phrasen nach, bis zu dem Punkt wo sie verkörpert werden!“

- Büchner hat sogar dem Leiden eine erkenntnisfördernde, jedenfalls aufrüttelnde Wirkung zuerkannt. Da sich das Leiden jedoch so gut wie gar nicht „mitteilen“, auf andere transferieren läßt, exponiert er die Prozesse und Erscheinungen der Entbehrung, der offenen Lücke. Die in all seinen Werken auftretende Langeweile ist unausfüllbar, unüberspielbar, durch nichts zu kurieren. Sie verweist auf etwas, was so weggebrochen ist, daß keine aktive (also immer willkürliche) Anstrengung das Empfinden der Trennung kompensieren kann. Der unglückliche Lenz leidet an seelischem wie geistigem Phantomschmerz. Er spürt etwas wie physischen Schmerz in der linken Seite und im Arm, womit er „sie“ einst gehalten hat. Alles eben noch Erlebte „wurde ihm leer“, „er konnte es mit nichts mehr ausfüllen“. Die Welt „hatte einen ungeheuren Riß“, und zwar nicht die Welt der Kontemplation, sondern gerade „die Welt, die er hatte nutzen wollen“. Für Woyzecks destruktive und selbstdestruktive Einstellung hatte Büchner anfangs eine so lapidare Erklärung notiert, daß die konservativsten Pfarrer sie hätten von der Kanzel verkünden können: „Gott weg. Alles weg“. In der weiteren Arbeit wandte er diese destruktive Kraft der Figur nach außen, ließ den Barbier „wie ein offnes Rasiermesser durch die Welt“ laufen, und man schneidet sich offenbar heute noch an ihm.
- Für den Naturwissenschaftler wie den Poeten mit dem durchdringenden Blick war nichts geheim, alles der öffentlichen, überindividuellen Untersuchung ausgesetzt. Intimität wird so wenig gegeben wie Pardon: Die Ehebrüche und Morde können gerade so gut gleich auf offener Bühne gespielt werden. Dabei ist das Individuum verschlossener, weniger zu greifen, geschweige denn auszudrücken



als noch in früheren Jahrhunderten. Über die geheimsten Regungen kann man philosophieren, aber was dann das wirkliche Handeln bestimmt, darein läßt der Herr Epikureer auch die engsten Freunde nicht blicken, schon gar nicht hineinreden. „Mein Naturell ist einmal so“. Der Kampf zwischen der unablässigen Recherche und der undurchdringlichen Verschlossenheit treibt solche monströsen Gedankenfiguren, Handlungsanweisungen für Folterer hervor wie das, was Danton seiner Julie ja nicht antun will, als unmöglich verredet, aber nicht umhin kann auszudenken, in die Wirklichkeit des intimen Austauschs (im Salon auf dem Theater) einzuführen: „uns die Schädeldecke aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren“. „Den Körper zerbrechen“ nennt der vorletzte Büchner-Preisträger, Durs Grünbein, seine Büchner-Preisrede (1995): aus dem geöffneten Körper, der Eingeweidenschau . . . „Büchner, der Arztsohn, hat die Gesellschaft von dorthier zu korrigieren versucht“.

- Idealismus, Spekulation, Abstraktion, Pathetik (doch nicht das „Pathos“ selbst, dem man seine Herkunft aus dem Leiden noch ansieht): alles, was großspurig über das Individuum und die materiellen Grundlagen seines Lebens hinfährt, wird von Büchner im grellsten Licht seiner Anmaßung ausgestellt. Die Wissenschaft bekommt dabei soviel ab, daß man sich nicht damit trösten kann, das habe nur ihrem damaligen wenig entwickelten Stand gegolten. Dennoch ergehen sich die so individuierten Individuen mit einer gewissen Vorliebe in großen Sprüchen und spekulativen Gedanken. Nicht nur wo sie ihre fragwürdigen Rollen aus der Weltgeschichte spielen, sondern auch wo sie vor ihrem Gewissen, vor Freunden, in einer bedrängten Situation mit dem merkwürdigen Prozeß „Leben“ ins Reine kommen wollen. Es sind dann nur Spekulationen à la baisse, auf das Nichts, in Sätzen, die sich selbst den Boden wegziehen. Danton erscheint in seinen Grübeleien und prophetischen Fanfarenstößen über „das Nichts“ aristokratischer, herrischer als in der Genußsucht, die ihm vorgeworfen wird. Lenz könnte manchmal „die Welt mit den Zähnen zermalmen und sie dem Schöpfer in's Gesicht speien“. Selbst Woyzeck, den die eigenen fixen Ideen nicht weniger quälen als die der anderen, möchte „wetten“: „die Hölle ist kalt“. „Ist das nein am ja oder das ja am nein Schuld?“ Er will darüber nachdenken, sagt er. Er ist damit nicht fertig geworden, so wenig wie die vielen Hunderte von Schauspielern oder Laien, die ihn seit Beginn dieses Jahrhunderts gespielt, gemacht, sich angeeignet, und die Zigtausende von Zuschauern, die es und sich selbst dabei miterlebt haben.
- Celan hat, 1960, die „Majestät des Absurden“ in Büchners Werken hervorgehoben und dessen politische, nämlich anarchistische Grundlagen deutlich bezeichnet. Das Absurde tritt uns bei Büchner aber nicht nur in majestätischer Form entgegen, im ‚Danton‘ nicht nur in dem schwindelerregenden Knalleffekt („Es lebe der König!“), mit dem das Drama endet. Die alltäglichen Verrichtungen wie die entlegensten Gedanken werden von absurden Inversionen, Kurzschlüssen, Blitzlichtern durchkreuzt. Das Gesetz, in dessen Namen die angeblich verrückt (politisch inkorrekt) gewordene Lucile am Schluß abgeführt wird, ist längst gedanklich unterspült und ausgehebelt. Das Volk hat gesprochen – in diesem Drama, in dem das Volk so wenig zu sagen und so viel anzumelden hat: „ergo im Namen des Gesetzes gibt's kein Gesetz mehr“. Gott selbst muß, sofern er denn Gott sein oder bleiben will, alles und zugleich dessen Gegenteil sein. Nur das „elende“ Bedürfnis der Menschen, die sich „immer regen und schütteln müssen“, solle man ihm nicht auch noch andichten – und prompt entsteht auf dem Wege des Dementis das Bild einer „harmonisch in sich ruhenden, ewigen Seligkeit“, die ständig „die Finger ausstrecken und über Tisch Brotmännchen kneten“ muß. Eigentlich müßten die Leute, meint Danton, „auf der Gasse stehen bleiben und einander in's Gesicht lachen“. „Ich meine sie müßten zu den Fenstern und zu den Gräbern heraus lachen und der Himmel müsse bersten und die Erde müsse sich wälzen vor Lachen“. Der gar nicht zum Lachen aufgelegte Woyzeck, wie Heiner Müller ihn sieht, schwingt sich („vielleicht“) auf den Händen weiter, „von Lachen geschüttelt vielleicht, in eine unbekannte Zukunft“.

- „Bin ich Mörder?“ fragt dieser ebenso aufsässige wie getriebene Woyzeck. „Was gafft ihr! Guckt euch selber an.“ Das Theater spielt Leben, das Leben wird Theater. Wenn die Schauspieler sagen, daß die historischen Figuren, die sie verkörpern, am Ende dieser Lebensdarbietung „im Ernst“ erstochen werden, dann bleibt der ernste Sinn nicht frei von der Ironisierung, daß auf den Brettern natürlich Theaterblut fließen wird. Die angesprochenen, „gaffenden“ Zuschauer bleiben nicht die umstehenden Mitspieler, die Anrede greift über auf die unten im Dunkeln Sitzenden. „Guckt euch selbst an“, wenn ihr an Mörder denkt.
- Alles in Büchners Texten drängt auf die Revolution: den Umsturz der Besitzverhältnisse, der Gewohnheiten, der Gedanken, der eigenen Identität und des Bewußtseins von ihr. Die niederschlagende Erkenntnis, daß eine große Revolution, vor 40-45 Jahren und in einem anderen Land, nicht die große Befreiung und dem Volk statt Brot nur makabre Spiele gebracht hat, konnte Büchners revolutionären Elan gerade nicht niederschlagen, gab ihm nur um ein Vielfaches mehr zu tun. Enzensberger ließ in seiner Aktualisierung des ‚Hessischen Landboten‘, 1964, in Korrektur an Marx und Engels nur wieder ein „einziges revolutionäres Element in der Welt“ gelten, das Verhältnis zwischen Arm und Reich, jetzt im Weltmaßstab „zwischen armen und reichen Völkern“. Unter dem Eindruck der einzigen erfolgreichen Revolutionen des 20. Jahrhunderts, der großen „Bauernrevolutionen“ von der chinesischen und algerischen bis zur vietnamesischen, konnte diese Reduktion auf das eine Richtige vor 30 Jahren vielleicht als verheißungsvolle Perspektive erscheinen (und das intellektuelle Publikum, mit vermutlich weniger Bauern darunter als Büchner einst mit seiner Flugschrift erreichte, hinreichend provozieren). Büchners Weg führte aber, das ist trotz der Kürze dieses Wegs unverkennbar, von dem einen, was Not tut und angeblich leicht zu machen sein müßte, auf ein immer komplexeres Geflecht von Komplikationen. Gerade darin mußte der Impuls zur Aufhebung, zur Verkehrung des Pervertierten sich bewähren. Wir wissen heute noch weniger fest als Büchner vor seinem Tod, wie die jetzt weltweit unübersehbare Perversion, die Steuerung der wichtigsten gesellschaftlichen Interaktionen durch den sich selbst verwertenden, immer ungenießbarer werdenden nackten Geldwert, sich wird eindämmen oder umkehren oder abschaffen lassen. Aber das können wir wissen und in der Abfolge seiner Werke studieren, daß es nicht auf eine Erkenntnis und Erhebung, in einer Zentrale, sondern auf viele Tausende von Überlegungen, Einsichten und ihre Modifikation, Bewegungen mit immer neuen Änderungen der Richtung, in Millionen von Subjekten auf den Erdteilen der Armut wie in den Zentren des Reichtums ankommen wird. Bei Büchner sollen wir es uns nicht ein für allemal gesagt sein lassen. Wir müssen, wie Woyzeck, „darüber nachdenken“ („geht mit breiten Schritten ab erst langsam dann immer schneller“).
- Büchner schreibt strikt parteilich, er benennt (schafft?) die Parteiungen, die für das Lebensrecht von Individuen, die „Möglichkeit des Daseins“ die ausschlaggebenden sind. Das macht ihn beliebt vor allem unter den Jüngeren, die „sich identifizieren“ wollen. Aber er predigt und eifert nicht. Ebenso energisch wie sein

Mitleid ist sein Verständnis für die Verschiedenartigkeit der Menschen – und da er Dramatiker ist, muß alles, was hier „Büchner“ zugeschrieben wird, noch auf die höchst unterschiedlichen von ihm geschaffenen Figuren mit ihren Interessen und Konstellationen aufgeteilt werden. Selbst im einzelnen Menschen, in jedem, findet er (nein, Camille) eine ganze Bandbreite von Gegensätzen, die „in dem nämlichen Körper“ koexistieren („Schurken und Engel, Dummköpfe und Genies und zwar das Alles in einem“). Er entwickelt eigentümliche, aber entschiedene Toleranz, im Sinne von sein lassen, in Ruhe lassen, doch mit dramatischen Konsequenzen. „Ich will lieber guillotiniert werden, als guillotiniert werden lassen“. Das sagt Danton; die anderen hören heraus: aus Trägheit, aber sie wissen auch: nicht nur aus Trägheit. Die Inkonsequenz, die Gutmütigkeit z. B. der Volksmassen, die eben noch sich selbst fanatisiert haben, bringt sie weiter als ihre „Größe“, ihre „Tugend“ und deren „Schrecken“, an denen ihre Führer sie nur zu leicht zu deren eigenen Zielen, in Sackgassen der Revolution, leiten können. „Laßt ihn laufen!“ sagen sie schließlich von einem jungen Menschen, den sie nur seines aristokratenähnlichen Habitus wegen hängen wollen. Ein kleines Licht des Geltenlassens fällt dabei auf dieses nur einmal auftauchende Subjekt. Er wendet sich an die neuen Herren und Götter vergeblich mit „Ach meine Herren!“ und „Erbarmen!“ Sowie er aber einen Witz macht, blutig gegen seine eigene Existenz, höhnisch über ihre laufende Frustration und ihre bis jetzt unerfüllte Hoffnung praktischer Aufklärung: [„An die Laterne!“ –] „Meinetwegen, ihr werdet deswegen nicht heller sehen!“, findet er Zustimmung und Schonung. Der kleine Akt der Toleranz dient wenigstens der Demonstration, daß das Volk, soviel an ihm liegt, die Selbstverblendung, den Ersatz von Erleuchtung durch bloße Vorspiegelung von Helligkeit nicht noch anschwellen lassen will.

Auf die Machart und Methode der Erkenntnis läßt Büchner noch mehr Licht fallen als auf ihre Materie. Das macht aber einen Schlußsatz nötig. Nie abstrahiert er die Künste und Operationen von den Realien: dem Leiden, der Perversionen der sozialen Verhältnisse. Den Geschmäcklern wie den Destillateuren einer reinen Poetik haut er Camilles „– ach die Kunst!“ um die Ohren. Unerbittlich verweist er uns auf „die Gasse“, in, ach, die erbärmliche Wirklichkeit.

## Der gräßliche Fatalismus der Geschichte

Georg Büchner – ein Revolutionär?

Am 5. Juli 1834 brach der 20jährige Gießener Medizinstudent Georg Büchner in Begleitung seines Kommilitonen Jakob Friedrich Schütz zu einer gemeinsamen Exkursion auf. Sie waren mit Botanisiertrommeln ausgerüstet und befanden sich, so mußte es den Anschein haben, auf einem naturkundlichen Ausflug. Ihr Weg führte sie zunächst von Gießen nach Butzbach, wo sie am Abend im Hause des Rektors Friedrich Ludwig Weidig einkehrten. Noch in derselben Nacht setzten sie ihre Wanderung fort, doch in ihren Botanisiertrommeln trugen sie keine Pflanzen mit sich, sondern eine hochbrisante Fracht: die Manuskriptseiten einer Flugschrift, die ihnen Weidig ausgehändigt hatte und die, wie es später in den Akten der Ermittlungsbehörden heißen sollte, „zu offenbarem Aufruhr und Umkehrung der bürgerlichen Ordnung“ aufwiegelte. Büchner und Schütz brachten das Manuskript zu dem Drucker und Buchhändler Carl Preller nach Offenbach, dem Ziel ihrer konspirativen Unternehmung.

### Extrablatt zur Hanauer Zeitung No. 275.

Bürger! Mitbürger! Es ist eine Zeit, wo wir aneinander halten müssen. Zwietracht, Feindschaft und Rache sey von uns verbannt. Eintracht und Ordnung sind die segensreiche Töchter des Himmels. Zwietracht und Empörung sind die Ausgeburt der Hölle. Laßt uns nicht bethören durch Nichtswürdige, welche die Schlechtigkeit des Herzens aus bösen, selbstsüchtigen Absichten unsere Ruhe zu stören versuchen, und auf Kosten unseres Blutes unsers Vermögens und der Wohlfahrt unserer Familien ihr eigenes Glück bauen wollen. Tod und Verderben schwören wir diesen Ruchlosen.

Laßt uns den Fürsten verehren. Er ist uns von Gott gegeben. Ehret die Obrigkeit, sie ist wegen unserer selbst da. Der Fürst will unser Wohl, er hat unsere Beschwerden und Bitten gehört. Wir wollen nur das Rechte und Billige, er wird uns erhören, hat er ja schon so Großes gewährt. Unser Kurfürst wird uns beglücken; Laßt uns mit Blut und Leben Ihm ergeben seyn. Heil unserm Fürstenhause.

Salzmünster, am 1. Oktober 1830.

Der Stadtmagistrat  
dieselbst.

Friedrich Ludwig Weidig (1791–1837), protestantischer Theologe und Rektor der Butzbacher Lateinschule, war das Haupt der Oppositionellen in Oberhessen. Als Mitbegründer deutsch-patriotischer Gesellschaften verfocht er die staatliche Einheit, und seit in Deutschland – als Reaktion auf das Hambacher Fest am 27. Mai 1832 und den gescheiterten Frankfurter Wachensturm am 3. April 1833 – die bürgerlichen Rechte, die Presse-, Vereins- und Versammlungsfreiheit stranguliert worden waren, hielt er auch einen gewaltsamen Umsturz für gerechtfertigt. In dieser Auffassung traf er sich mit dem ungleich radikaleren Studenten Georg Büchner, den er zu Beginn des Jahres 1834 kennenlernte. Büchner war der Überzeugung: „Wenn in unserer Zeit



# Der Hessische Landbote.

## Erste Botschaft.

Darmstadt, im Juli 1834.

### Vorbericht.

Dieses Blatt soll dem hessischen Lande die Wahrheit melden, aber wer die Wahrheit sagt, wird gehaßt, ja sogar der, welcher die Wahrheit liest, wird durch meineidige Richter vielleicht geächtet. Darum haben die, welchen dies Blatt zukommt, folgendes zu beobachten:

- 1) Sie müssen das Blatt sorgfältig außerhalb ihres Hauses vor der Polizei verwahren;
- 2) sie dürfen es nur an treue Freunde mittheilen;
- 3) denen, welchen sie nicht trauen, wie sich selbst, dürfen sie es nur heimlich hinterlegen;
- 4) würde das Blatt dennoch bei Einem gefunden, der es gelesen hat, so muß er gestehen, daß er es eben dem Kreisrath habe bringen wollen;
- 5) wer das Blatt nicht gelesen hat, wenn man es bei ihm findet, der ist natürlich ohne Schuld.

### Friede den Hütten! Krieg den Pallästen!

Im Jahr 1834 siehet es aus, als würde die Bibel Lügen gestraft. Es sieht aus, als hätte Gott die Bauern und Handwerker am 1ten Tage, und die Fürsten und Vornehmen am 1ten gemacht, und als hätte der Herr zu diesen gesagt: Herrschet über alles Gethier, das auf Erden kriecht, und hätte die Bauern und Bürger zum Gewürm gezählt. Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag, sie wohnen in schönen Häusern, sie tragen zierliche Kleider, sie haben feiste Gesichter und reden eine eigne Sprache; das Volk aber liegt vor ihnen wie Dünger auf dem Acker. Der Bauer geht hinter dem Pflug, der Vornehme aber geht hinter ihm und dem Pflug und treibt ihm mit den Ochsen am Pflug, er nimmt das Korn und läßt ihm die Stoppeln. Das Leben des Bauern ist ein langer Werktag; Fremde verzehren seine Aecker vor seinen Augen, sein Leib ist eine Schwiele, sein Schweiß ist das Salz auf dem Tische des Vornehmen.

Im Großherzogthum Hessen sind 718,373 Einwohner, die geben an den Staat jährlich an 6,363,364 Gulden, als

1) Directe Steuern	2,128,131 fl.
2) Indirecte Steuern	2,478,264 „
3) Domänen	1,547,394 „
4) Regalien	46,938 „
5) Geldstrafen	98,511 „
6) Verschiedene Quellen	64,198 „
	<hr/>
	6,363,363 fl.

Dies Geld ist der Blutzehnte, der von dem Leib des Volkes genommen wird. An 700,000 Menschen schwitzen, stöhnen und hungern dafür. Im Namen des Staates wird es erpreßt, die Presser berufen sich auf die Regierung und die Regierung sagt, das sey nöthig die Ordnung im Staat zu erhalten. Was ist denn nun das für gewaltiges Ding: der Staat? Wohnt eine Anzahl Menschen in einem Land und es sind Verordnungen oder Gesetze vorhanden, nach denen jeder sich richten muß, so sagt man, sie bilden einen Staat. Der Staat also sind Alle; die Ordner im Staate sind die Gesetze, durch welche das Wohl Aller gesichert wird, und die aus dem Wohl Aller hervorgehen sollen. — Seht nun, was man in dem Großherzogthum aus dem Staat gemacht hat; seht was es heißt: die Ordnung im Staate erhalten!

Anders als vielen bürgerlich-akademischen Mitstreiter erschienen Georg Büchner die demokratischen Freiheitsrechte nur als ein vorläufiges und halbherziges Ziel: „Der materielle Druck, unter welchem ein großer Teil Deutschlands liegt, ist ebenso traurig und schimpflich als der geistige; und es ist in meinen Augen bei weitem nicht so betrübend, daß dieser oder jener Liberale seine Gedanken nicht drucken lassen darf, als daß viele tausend Familien nicht imstande sind, ihre Kartoffeln zu schmälzen.“ Büchner war, wie sein Bruder Ludwig 1850 betonte, „noch mehr Sozialist, als Republikaner“. Die ernüchternden Erfahrungen mit der bürgerlichen Revolution in

Frankreich, die Büchner als Student in Straßburg gesammelt hatte, mögen dafür den Ausschlag gegeben haben: Er hatte erkennen müssen, daß den „drei glorreichen Tagen“ vom Juli 1830 kein tiefgreifender gesellschaftlicher Wandel gefolgt war und von der Regierung des „Bürgerkönigs“ Louis-Philippe nur das finanzmächtige Großbürgertum profitierte. In seiner hessischen Heimat wiederum konnte Büchner täglich die unhaltbaren Lebens- und Arbeitsverhältnisse studieren, unter denen Kleinbauern, Handwerksburschen, Dienstboten, Soldaten oder Tagelöhner ihr Dasein fristeten – wenn sie nicht sogar durch Arbeitslosigkeit ins Elend gestürzt wurden.

„Friede den Hütten! Krieg den Palästen!“ Mit dieser Losung aus der Französischen Revolution beginnt – nach einem kurzen „Vorbericht“ – jene Flugschrift, die Büchner im Sommer 1834 in seiner Botanisiertrommel nach Offenbach schmuggelte: Friedrich Ludwig Weidig gab ihr den Titel ‚Der Hessische Landbote‘. Büchner selbst hatte im März den Text aufgesetzt, doch war diese Urfassung von Weidig entscheidend überarbeitet und um eigene politisch-theologische Betrachtungen und Visionen noch erheblich erweitert worden. Vor allem milderte er den in der zitierten Parole ausgesprochenen Gedanken eines „Kampfes der Armen gegen die Reichen“, indem er den – auch das Besitzbürgertum einschließenden – Begriff der „Reichen“ bei Büchner durch die Bezeichnung „die Vornehmen“ ersetzte und damit auf den Feudaladel beschränkte. Büchner war über diesen Eingriff verständlicherweise sehr verärgert, rührte er doch an die Substanz seiner politischen Anschauungen, die er später einmal so formulierte: „Das Verhältnis zwischen Armen und Reichen ist das einzige revolutionäre Element in der Welt, der Hunger allein kann die Freiheitsgöttin und nur ein Moses, der uns die sieben ägyptischen Plagen auf den Hals schickte, könnte ein Messias werden. Mästen Sie die Bauern, und die Revolution bekommt die Apoplexie. Ein *Huhn* im Topf jedes Bauern macht den gallischen *Hahn* verenden.“

‚Der Hessische Landbote‘ ist uns heute nur durch den Erstdruck vom Juli 1834 und durch eine zweite, von Weidig und anderen erneut veränderte, zum Teil auch aktualisierte November-Fassung bekannt. Wie die ursprüngliche, rein Büchnersche Version einmal aussah, darüber läßt sich nur spekulieren. Vermutlich geht die erste Hälfte der Juli-Fassung des ‚Landboten‘ im wesentlichen auf Büchner zurück. Anhand des Zahlenwerkes, das er einer ‚Allgemeinen Statistik des Großherzogtums Hessen‘ entnahm, versuchte Büchner den Adressaten der Flugschrift, den hessischen Bauern und Handwerkern, klarzumachen, wie verantwortungslos und verschwenderisch der Großherzog und seine Regierung mit den Steuergeldern und Abgaben der Untertanen umgingen: „Dies Geld ist der Blutzehnte, der von dem Leib des Volkes genommen wird. An 700.000 Menschen schwitzen, stöhnen und hungern dafür. Im Namen des Staates wird es erpreßt, die Presser berufen sich auf die Regierung und die Regierung sagt, das sei nötig die Ordnung im Staat zu erhalten [ . . . ] Seht nun, was man in dem Großherzogtum aus dem Staat gemacht hat; seht was es heißt: die Ordnung im Staate erhalten! 700.000 Menschen bezahlen dafür 6 Millionen, d. h. sie werden zu Ackergäulen und Pflugstieren gemacht, damit sie in Ordnung leben. In Ordnung leben heißt hungern und geschunden werden.“

Auch wenn diese ganze Unternehmung, die Niederschrift, der Druck, die Verbreitung des ‚Hessischen Landboten‘, nicht mehr als eine „bescheidene, unreife, aber edel gemeinte Verschwörung“ war, wie der Historiker Golo Mann urteilte – die Mitwirkenden hatten sie, infolge einer Denunziation, teuer zu bezahlen. Büchner lebte zuletzt in Hessen in der „beständigen geheimen Angst vor Verhaftung und sonstigen Verfolgungen“, ehe er Anfang März 1835 die Flucht ins Ausland, nach Straßburg, antrat und damit einer Verhaftungswelle im Großherzogtum zuvorkam, zu deren Opfern auch Weidig zählte. Als steckbrieflich gesuchter, der „Theilnahme an staatsverrätherischen Handlungen“ beschuldigter Flüchtling blieb Büchner zunächst in Frankreich, wechselte dann aber im Oktober 1836 nach Zürich, wo er als Privatdozent an der neugegründeten Universität Vorlesungen über vergleichende Anatomie der Fische und Amphibien hielt. Nur vier Monate später erlag Büchner in der Schweiz den Folgen einer Typhusinfektion.

War Georg Büchner, der für seine politischen Ideen, wenn nicht sein Leben, so doch seine Freiheit, sein privates und berufliches Glück aufs Spiel setzte, ein Revolutionär – oder war er nur, wie Golo Mann meint, einer jener „rebellischen Bürgersöhne“, die „in einer im Grunde harmlosen, unkriegerisch-zivilisierten Epoche der deutschen Geschichte“ lebten? Wer eine Antwort auf diese Frage sucht, wird früher oder später auf einen Brief stoßen, den Büchner im März 1834 an seine Verlobte Wilhelmine Jaeglé schickte, im selben Monat also, in dem er die Urfassung des ‚Hessischen Landboten‘ ausarbeitete. Und der Inhalt dieses Briefes steht zum Idealbild des Revolutionärs in irritierendem Widerspruch: „Ich studierte die Geschichte der Revolution. Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paradegäulen und Ecksteinen der Geschichte mich zu bücken. Ich gewöhnte mein Auge ans Blut. Aber ich bin kein Guillotinenmesser. Das *muß* ist eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden. Der Ausspruch: es muß ja Ärgernis kommen, aber wehe dem, durch den es kommt, – ist schauerhaft. Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt? Ich mag dem Gedanken nicht weiter nachgehen.“

Büchners Studium der Revolutionsgeschichte fand aber seinen Niederschlag nicht nur in diesen abgrundtief pessimistischen Briefzeilen, sondern auch in seinem Drama ‚Dantons Tod‘, das er im Januar und Februar 1835, also noch vor der Flucht aus Deutschland, niederschrieb. Georges Jacques Danton erscheint darin als ein gebrochener Held der Französischen Revolution. Auf dem Höhepunkt der Schreckensherrschaft, die er selbst entfachte und deren Opfer er nun wird, resigniert Danton unter der Last der Schuld, die er auf sich geladen hat, und er stellt sich dieselbe verzweifelte Frage, die Büchner bereits in seinem „Fatalismus-Brief“ aufgeworfen hatte: „Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?“ Robespierre, „der Unbestechliche“, Dantons Widerpart, predigt dagegen unbeirrt den „Despotismus

der Freiheit“. In seiner Rede im Jakobinerklub ruft er aus: „Die Waffe der Republik ist der Schrecken, die Kraft der Republik ist die Tugend. Die Tugend, weil ohne sie der Schrecken verderblich, der Schrecken, weil ohne ihn die Tugend ohnmächtig ist.“ Saint-Just, enger Vertrauter Robespierres, geht noch einen gedanklichen Schritt weiter, wenn er vor dem Nationalkonvent ausführt: „Die Natur folgt ruhig und unwillkürlich ihren Gesetzen, der Mensch wird vernichtet, wo er mit ihnen in Konflikt kommt [ . . . ] Ich frage nun: soll die moralische Natur in ihren Revolutionen mehr Rücksicht nehmen, als die physische? Soll eine Idee nicht eben so gut wie ein Gesetz der Physik vernichten dürfen, was sich ihr widersetzt?“ Nicht der zweifelnde, zaudernde, über die Blutspur seines Handelns erschreckende Danton, sondern Männer wie Robespierre oder Saint-Just verkörpern den Revolutionär in idealtypischer Ausprägung – eine abschreckende Vorstellung!

„Wir wissen nicht, was Büchner geworden wäre, wenn er länger gelebt hätte, ein bedeutender Naturforscher, ein Mehrer seines literarischen Werkes oder beides. Eines aber wage ich zu behaupten: für die Revolution, für die Politik überhaupt war der Dichter von ‚Dantons Tod‘ verloren“, befand Golo Mann. Doch immerhin hat derselbe Dichter nach ‚Dantons Tod‘ noch den ‚Woyzeck‘ geschrieben, die ergreifenden Szenen aus dem ‚Leben des Geringsten‘: gewiß kein Tendenzstück, aber auch mitnichten ein unpolitisches Schauspiel. Max Frisch hat, als ihm 1958 der Büchner-Preis verliehen wurde, in seiner Dankesrede auf die Inschrift hingewiesen, die in der Züricher Spiegelgasse Nr. 12 auf Büchners letzte Adresse aufmerksam macht: „Hier wohnte im Winter 1836/37 und starb dreiundzwanzigjährig der Dichter und Naturforscher Georg Büchner.“ Und Frisch berichtet weiter von einer Gedenktafel, die sich am unmittelbar angrenzenden Haus befindet: „Hier wohnte vom 21. Februar 1916 bis 2. April 1917 Lenin, der Führer der Russischen Revolution.“ Eine denkwürdige, symbolträchtige Nachbarschaft, die Max Frisch mit den Worten kommentiert: „Emigranten! Revolutionäre! – mit Unterschieden freilich: der eine hinterläßt ‚Woyzeck‘, der andere hinterläßt die Sowjetunion.“

Hartmut Eggert

## Büchner und das 19. Jahrhundert

Es ist wahr, daß Büchner mit seinen Werken dem Bewußtseinsstand seiner Zeit so weit vorseilte, daß der Autor uns heute eher wie ein Zeitgenosse erscheint denn als ein überständiger Geist der Vergangenheit. Wer erinnert sich heute – außer ein paar Literaturhistorikern – an Karl Gutzkow, jenen Schriftsteller und Kritiker, an den sich Georg Büchner von Darmstadt aus mit seinem Manuskript von ‚Dantons Tod‘ 1835 hilfeschreiend, ja hilfeschreiend wandte, damit es schnell publiziert werde. Jener



Karl Gutzkow



Ludwig Büchner

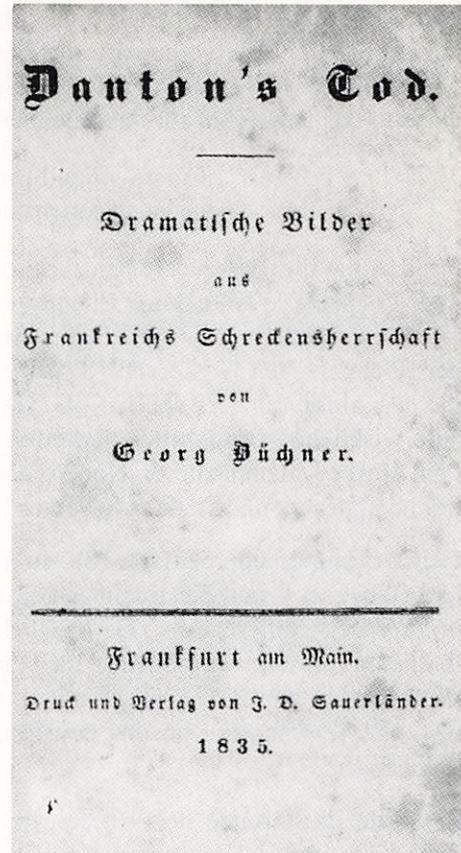
Frankfurter Karl Gutzkow, selbst erst 25jährig, galt als einer der damaligen „Hoffnungsträger“ – wie wir heute sagen würden – unter den Intellektuellen; und dieser erkannte das Ingenium des jungen Büchner sofort: „Die Kritik ist immer verlegen, wenn sie prüfend an die Werke des Genies herantritt“ – so begann die enthusiastische Kritik über ‚Dantons Tod‘ in der Zeitschrift ‚Phoenix‘, über einen Text, den unverstümmelt nur Gutzkow und der Verleger Sauerländer kannten. Schon in seinem Nachruf zwei Jahre später räumte Gutzkow ein, daß er „Vorzensur“ geübt hatte, damit das Werk überhaupt gedruckt werden konnte: „Der echte Danton von Büchner ist nicht erschienen. Was davon herauskam, ist ein nothdürftiger Rest, die Ruine einer Verwüstung, die mich Überwindung genug gekostet hat“ (Gutzkow 1837).

Es wollte die Ironie des Schicksals, daß Gutzkow unfreiwillig die politisch bedrohliche Verfolgungssituation Büchners (dieser war ja im März nach Straßburg geflohen) im Jahre 1835/36 mit verschärfte. Der Beschluß des Deutschen Bundestages zum Verbot der Schriften des ‚Jungen Deutschen‘ hatte Gutzkows kleinen Roman ‚Wally, die Zweiflerin‘ zum Anlaß (der Autor verbrachte dafür vier Wochen „wegen Gotteslästerung“ im Gefängnis) und machte alle Kontaktpersonen mitverdächtig. Büchner dementierte denn auch im

Brief vom 1. Januar 1836 an die eigene Familie Verbindungen zum ‚Jungen Deutschland‘, und gegenüber Gutzkow kritisierte er brieflich eine verfehlte Politik der Sozialkritik durch Romanliteratur und Intellektuellenaktivitäten.

Solche wenigen Details mögen das repressive geistige Klima in Erinnerung bringen, in dem Büchners Schriften hätten publiziert werden müssen. Der frühe Züricher Tod gab alle anderen Texte in die Hände von Nachlaßverwaltern. Erst 1850 waren wieder Büchner-Texte zugänglich; der elf Jahre jüngere Bruder Ludwig Büchner hatte die ‚Nachgelassenen Schriften‘ herausgegeben. Entgegen mancherlei populären Gerüchten hat die Familie nicht vorwiegend aus politischen Gründen Büchner-Texte zurückgehalten oder „zensiert“ ediert. Vielmehr war es das politische Klima, das eine Veröffentlichung verhinderte, und verstreute Nachlaßsituationen aufgrund des hektischen kurzen Lebensverlaufs zwischen 1835–37 und des plötzlichen Todes, die Büchner fast zu einem Verschollenen für zwei bis drei Jahrzehnte machten. (Ludwig Büchner 1850: „Als Büchner gestorben war, versprach Gutzkow in öffentlichen Ankündigungen die Herausgabe des Nachlasses, und er ließ die Bitte an Büchner’s Freunde zur Abgabe von Notizen über Leben und Charakter desselben ergehen, die aber nicht von allen Seiten genügend beantwortet wurde. Eigenthümliche Verhältnisse, die hier nicht erörtert werden können, und die bedeutenden Schwierigkeiten, welche die damals bestehende Censur der Herausgabe in den Weg zu legen schien, machten, daß das Unternehmen liegen blieb.“)

Freilich war weder die literarische noch die politische Atmosphäre und Vorstellungswelt des Bürgertums nach 1848 besonders sensibel und aufnahmebereit für Büchner’sche Texte. Wenig mehr als zwei Exemplare pro Jahr konnte der Verleger Sauerländer verkaufen – kaum Impuls für Nachforschungen, Verbesserungen, Neu-edition. So ist es mehr als ein äußeres Zeichen, daß Ludwig Büchner – in der Zwischenzeit selbst ein berühmter Philosoph mit seinem popularwissenschaftlichen Buch ‚Kraft und Stoff. Empirisch-naturwissenschaftliche Studien in allgemeinverständlicher Darstellung‘ (1855) – einem relativ jungen Mann, Karl Emil Franzos, 1875 den Nachlaß zur Herausgabe ‚Sämtlicher Werke‘ als erster kritischer Gesamtausgabe überließ. K. E. Franzos hatte als Czernowitzer Schüler und Grazer Student ‚Dantons



Tod‘ und ‚Lenz‘ kennengelernt, und anlässlich der Enthüllung eines Grabdenkmals auf dem Zürichberg ein begeistertes Feuilleton in der ‚Wiener Neuen Freien Presse‘ veröffentlicht und dabei die Zeilen Georg Herweghs von 1841 als Motto vorangestellt, das lange Zeit für das Büchnerbild prägend war:

„Ein unvollend Lied sinkt er in's Grab  
der Verse schönsten nimmt er mit hinab.“

Franzos hat die Woyzeck-Manuskripte entdeckt, entziffert, veröffentlicht und zum Teil zerstört (Die Tinte durch Chemotherapie wieder lesbar gemacht). Allerdings hat er auch umgedichtet, weggelassen, hinzugefügt. Dennoch setzt mit seiner Edition der Büchnerschen Werke von 1879 überhaupt erst eine etwas breitere Kenntnisnahme des Autors ein. Es werden die Naturalisten und Expressionisten sein, die ihm zum wirklichen Durchbruch verhelfen. Keller zeigt sich 1880 im Brief gegenüber Paul Heyse – dem späteren Nobelpreisträger von 1910 – vom Woyzeck-Fragment tief beeindruckt und stellt es in seiner Realistik über Zolas ‚Nana‘.

Gerhart Hauptmann rezitierte 1887 im Berliner Literaten-Verein ‚Durch!‘ aus ‚Lenz‘ und ‚Woyzeck‘, und die Büchner-Lektüre des jungen Hauptmann hat tiefe Spuren im Frühwerk hinterlassen („Georg Büchners Geist lebte nun mit uns in uns. Und wer ihn kennt, diesen wie glühende Lava aus chthonischen Tiefen emporgeschleuderten Dichtergeist, der darf sich vorstellen, daß er, bei allem Abstand seiner Einmaligkeit, ein Verwandter von uns gewesen ist. Er ward zum Heros unseres Heroons erhoben.“)

Es sollte die Grenze des 19. Jahrhunderts überschritten werden, bis die erste (halb-)öffentliche Aufführung eines Büchner-Dramas stattfand, unzulänglich zwar, wie Rezensenten zur Uraufführung von ‚Dantons Tod‘ in der Neuen Freien Volksbühne Berlin und Belle-Alliance-Theater 1902 schrieben – aber immerhin, im Zeichen der Expressionisten entsteht ein erster „Büchner-Boom“.

Es bedurfte offenkundig einer grundsätzlichen, gründlichen Erschütterung des Glaubens an das sich selbstbestimmende, selbstverantwortliche Individuum, bis man in Büchner den Geistesverwandten, den intellektuellen Revolutionär entdeckte, einer der genauer hingeschaut hatte auf die „socialen Verhältniß“ und die deformierenden Auswirkungen auf Menschen, auf ihre Verstörungen, Traumatisierungen und „kleinen Fluchten“. Es mußten aber auch ästhetische Vorstellungen zerbrechen, die in handwerklich akademischem Epigonentum oder in den geschlossenen Formen einer verklärenden Kunstwelt ihre Zielprojektion hatten; Büchners Dramen wurden erst spielbar, als die Macht von Gustav Freytags ‚Technik des Dramas‘ (1863), nach dessen Regeln man effektvolle Unterhaltungsstücke fürs Hof- und Stadttheater schreiben kann, oder auch die historisierende Inszenierungspraxis der Meininger gebrochen waren. Büchner-Texte setzen in der Lektüre oder im Theater die Bereitschaft voraus, sich verstören zu lassen, den Abgründen auch der Sprache nachzuspüren, das 19. Jahrhundert mit seinem dominanten Fortschrittsoptimismus, seinen utopischen Entwürfen hätte auch bei anderer Zugänglichkeit der Texte kaum offene



## Georg Büchners Entdeckung und Wiederentdeckung im frühen 20. Jahrhundert

Ein Büchner-Interessent, der sich vor hundert Jahren in einem bildungsbürgerlichen Bücherschrank nach Georg Büchner umgesehen hätte, wäre in zwei verbreiteten Standardwerken, in Heinrich von Treitschkes ‚Deutscher Geschichte im neunzehnten Jahrhundert‘ und in Julian Schmidts einflußreicher und nach der Erstauflage 1852 immer wieder neu aufgelegter ‚Geschichte der deutschen Literatur‘, auf das offiziöse Büchner-Bild der Zeit gestoßen, auf ein aus Abscheu und Empörung hervorgegangenes Bild, das zugleich die fortdauernde politische Aktualität von Büchners Schriften und Leben deutlich machte. Für Treitschke war Büchners ‚Hessischer Landbote‘ ein „Muster gewissenloser demagogischer Beredsamkeit“, das „wildradikale Machwerk“ eines „Atheisten“, der sich agitatorisch „an den hungernden Magen der Masse“ wenden wollte und sich nicht scheute, „die gesamte Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft . . . als einen Zustand des Raubes“ zu schildern. Julian Schmidt, der die entsprechenden Kapitel seiner Literaturgeschichte vier Jahre nach der gescheiterten Revolution von 1848 im Affekt gegen die Vormärzdichter verfaßt hatte, lieferte noch in der Neuauflage von 1896 das Psychogramm dieses Aufrührers. Als politischer Agitator und Verfasser des ‚Hessischen Landboten‘ habe Büchner „kein Mittel, auch nicht das der Lüge“ gescheut, „um auf’s Volk zu wirken“. Im Innern jedoch sei er ein Geistesverwandter des psychisch zusammengebrochenen Sturm- und Drangdichters Jakob Lenz, ein Spiegelbild des gelangweilten Lustspielprinzen Leonce, im weiteren Sinne schließlich ein Nachfahre „des alten Hamlet“ gewesen. Von zeittypischer melancholischer Verzweiflung ergriffen, habe er sich durch einen Sprung in den politischen Aktivismus zu retten versucht und dabei die „blutigsten Konsequenzen“ in Kauf genommen: „Eine Revolution heraufbeschwören aus Langeweile und Blasirtheit! Hamlet-Leonce an der Spitze eines Jacobinerclubs!“ Ein ähnliches Psychogramm fand sich auch bei von Treitschke: „ein Dichter von außerordentlicher Gestaltungskraft, zugleich begeistert und blasirt, eine jener Hamletsnaturen, wie sie in der literarischen Gärung der Zeit gediehen.“

Hätte unser hypothetischer Büchner-Interessent der Jahrhundertwende der Sozialdemokratischen Partei nahegestanden, so hätte man ihn auf die ersten Nummern der sozialdemokratischen Zeitschrift ‚Die neue Welt‘ von 1876 verweisen können, die Wilhelm Liebknecht herausgab. Liebknecht, ein Verwandter des Mitverfassers des ‚Hessischen Landboten‘ Friedrich Ludwig Weidig und Bekannter der jüngeren Brüder Georg Büchners, hatte die erste Nummer dieser populären Zeitschrift mit Georg Herweghs Gedicht ‚Zum Andenken an Georg Büchner‘, die folgenden Nummern dann mit Ludwig Büchners Einleitung zu Georg Büchners ‚Nachgelassenen Schriften‘ gefüllt. Dort hatte Ludwig über Georg Büchner geschrieben: „Was seinen politischen Charakter angeht, so war Büchner mehr Socialist, als Republicaner; sein tiefes Mitgefühl für die Leiden des Volkes und sein richtiger Scharfblick hatten ihn



Danton

Redakteur der ‚Leipziger Volksstimme‘ wegen des Abdrucks von ‚Dantons Tod‘ mit vier Monaten Gefängnis bestraft hatte.

Mit Variationen bestimmen diese zwei konträren Bilder Georg Büchners, das Bild eines konsequenten revolutionären Agitators und politischen Dichters und das Bild des Zerrissenen, der in seiner Zerrissenheit das Geschäft der Revolution betrieb, den breiteren Strom der Büchner-Rezeption bis in unsere Tage. Mit zunehmendem historischen Abstand und seit in den Palästen Darmstadts nicht mehr die Erben der Dynastie residieren, gegen die Büchner zur Empörung aufrief, verlor freilich der ehemalige Abscheu an Intensität, und das moralisch vernichtende Urteil wich einer historisierenden, psychologisierenden oder ästhetisierenden Sicht, die aber gerade an Julian Schmidts Beurteilung gut anknüpfen konnte. So war Büchner in der Publizistik von 1913, einem Büchner-Gedenkjahr, noch immer ein spätromantischer *décadent* und Opfer jenes hamletisch-heineschen Ennui, der den deutschen Vormärz geprägt habe und den der deutsche Geist erst unter Bismarck habe überwinden können. Eine bis heute wichtige ‚Leonce und Lena‘-Monographie von 1924 aus der Feder Armin Renkers bescheinigt Büchner „Lebensüberdruß“ und eine „an Dekadenz grenzende Blasiertheit“, ein „tostloses Dandytum“, das allen Werken Büchners schade, sich aber „in dieser Form zum Glück nicht auf uns vererbt hat“. In ‚Dantons Tod‘, so Renker, drücke sich stellenweise noch Wille zum Leben aus, der bald einer „grenzenlosen Verzweiflung“ weiche, ‚Woyzeck‘ und ‚Lenz‘ seien Symptome eines „vollkommenen inneren Zerfalls“. Variationen auf dieses Verfallschema bestanden darin, daß man dem mit 24 Jahren gestorbenen Büchner eine positive Entwicklung zuerkannte, etwa in dem Sinne, daß die politische Flugschrift ein Zei-

chen von Pubertät, das folgende dichterische Werk oder auch die folgende wissenschaftliche Arbeit ein Signal beginnender Reife gewesen sei. Aus dieser Sicht ähnelte der Weg des Revolutionärs zum Dichter dem Schopenhauerschen Übergang von der Welt des Willens in die der Vorstellung, oder an Büchners intensiv betriebenen naturwissenschaftlichen Studien ließ sich zeigen, wie sich das rebellische Subjekt noch immer die Hörner abstößt, um in einer passenden Nische zum nützlichen Mitglied der Gesellschaft zu werden. Eine weitere und vor allem folgenreiche Variante dieses Bildes bestand schließlich darin, daß man die „Zerrissenheit“, die Julian Schmidt negativ als Charakteristikum spätromantischer Langeweile verzeichnet hatte, positiv als Kennzeichen avancierter Modernität deutete. Bei frühexpressionistischen Dichtern dürfte diese Umdeutung weit verbreitet gewesen sein, und sie prägte z. B. das Büchner-Bild des Berliner Frühexpressionisten Georg Heym, der am 20. Juli 1909 in sein Tagebuch eintrug: „Ich liebe alle, die in sich ein zerrissenes Herz haben, ich liebe Kleist, Grabbe, Hölderlin, Büchner, ich liebe Rimbaud und Marlowe. Ich liebe alle, die nicht von der großen Menge angebetet werden. Ich liebe alle, die oft so an sich verzweifeln, wie ich fast täglich an mir verzweifle.“ Noch 1980 präsentiert der sonst verdienstvolle Büchner-Forscher Werner R. Lehmann in einem Nachwort zu einer einbändigen Ausgabe von Georg Büchners ‚Werken und Briefen‘ ein Büchner-Bild, das Büchner in die Reihe modernistischer Dichter stellt und ihn neben „einem immer wieder beteuerten Mitgefühl für die Armen“ von „hochmütiger, ungeduldiger, süffisanter Exklusivität“ geprägt sieht: „Büchners literarischer Habitus ist dem Baudelaires nicht unähnlich. Er ist Asket und Dandy, Aufschwung und Absturz sind ihm gleichermaßen vertraut; auch das Ausweichen in fiebrige Aktivitäten, die Aufenthalte in den künstlichen Paradiesen der Rausche. Er ist besessen von einem verwegenen Realismus, und er teilt mit unserem Jahrhundert die Ideologieanfälligkeit.“

Derartige pathologisierende oder auch im schlechten Sinne modernisierende Deutungen Büchners hatten in den meisten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts Konjunktur; andere Deutungen, die Büchner jenseits von Pathologie und des Verdachts der „Ideologieanfälligkeit“ in die Traditionen revolutionären politischen Denkens und zugleich revolutionären Dichtens einzuordnen suchten, hatten es dagegen schwerer. Sie hatten und haben bis heute mit dem Vorwurf ästhetischer und psychologischer Insensibilität zu rechnen. Zu den großen durch zeitbedingte Einseitigkeit nicht oder kaum geschmälerten Leistungen in dieser politischen Deutungstradition gehören etwa Georg Lukács' Aufsatz von 1937: ‚Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner‘, Hans Mayers Monographie ‚Georg Büchner und seine Zeit‘ von 1946 oder Thomas Michael Mayers Abhandlung ‚Büchner und Weidig – Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie‘ von 1979. Daß sich auch marxistisch geprägte Literaturhistoriker von der pathologisierenden Deutung Büchners keineswegs frei machen konnten, läßt sich übrigens an Hans Mayers bis heute verbreiteter Büchner-Monographie ablesen. Hans Mayer ordnet Büchner mehr als andere vor ihm in das politisch-revolutionäre Umfeld der 1830er Jahre ein und macht ihn dennoch – oder gerade deshalb – wieder zum Verzweifelten. Verzweifelt jetzt am Zerfall

älter und am Noch-nicht-Vorhandensein neuerer Glaubenswelten: „Vom Fels des Atheismus aus erblickt Marx ein gelobtes Land, Büchner dagegen nur das Grau in Grau hoffnungslosen Elends“.

Die Geschichte der eigentlich poetischen Wirkung Büchners ist von den konkurrierenden allgemeinen Büchner-Bildern keineswegs unabhängig, in ihr liegt jedoch die Betonung eher auf einem produktionstechnischen Aspekt. Büchner wurde seit etwa 1890 als ein Dichter entdeckt, der in seinen Werken Gegenstände, die bis dahin außerhalb der Literatur gestanden hatten, literarischer Darstellung zugänglich machte, als ein Dichter also, der die literarische Tradition in einmalig produktiver Weise zugleich um Themen und um Darstellungstechniken bereichert hatte.

Am Anfang dieser Wirkungsgeschichte steht Gerhart Hauptmann, der am 17. Juni 1887 zunächst im Berliner Verein ‚Durch!‘ einen Vortrag über Büchner hielt, in dem er auch Partien aus ‚Lenz‘ und ‚Dantons Tod‘ vortrug, und der wenig später einem Züricher Dichterkreis von jungen Naturalisten, der sich ‚Junges Deutschland‘ nannte und sich auf Büchner berief, seine Büchner-Begeisterung mitteilte. Büchner war für Hauptmann offenbar als Verfasser des ‚Woyzeck‘ ein Meister naturalistischer Milieu-Studien, als Verfasser des ‚Lenz‘ ein Gestalter psychischer Zusammenbrüche in bisher unbekannter Genauigkeit und Anschaulichkeit, als Verfasser von ‚Dantons Tod‘ ein Lehrmeister in der Technik des historisch-politischen Dramas. Von ‚Woyzeck‘ und ‚Lenz‘ gingen deshalb unmittelbare Anregungen aus auf ‚Bahnwärter Thiel‘, ‚Der Apostel‘ und ‚Rose Bernd‘, von ‚Dantons Tod‘ auf ‚Die Weber‘. Die neuromanische Modeströmung des fin de siècle verband Büchner-Liebhaber in München, die die Spielgemeinschaft des ‚intimen Theaters‘ bildeten und am 31. Mai 1895 mit ‚Leonce und Lena‘ das erste Büchner-Stück überhaupt aufführten. Zu dieser Gruppe gehörten noch heute bekannte Autoren wie Oskar Panizza, Max Halbe, Ernst von Wolzogen und der schon erwähnte Kulturhistoriker Eduard Fuchs. Auch ‚Leonce und Lena‘-Studien Hugo von Hofmannsthal gehören am ehesten in diese literarische Tradition.

Für die erstaunliche Vielfalt und Divergenz dessen, was man bei Büchner lernen konnte, spricht die Tatsache, daß gleichzeitig mit Hauptmann auch dessen dezidiert Antipode Frank Wedekind bei Büchner in die Schule ging, so daß er später bekannte, „ohne den ‚Woyzeck‘ wäre sein erstes Drama ‚Frühlings Erwachen‘ nicht entstanden“. Wedekind lernte von Büchner gerade nicht die naturalistische Milieu-Technik, sondern vielmehr die Technik der Kurzszene, die Büchner in ‚Dantons Tod‘ schon ausprobiert hatte und – wohl durch Vermittlung von Jakob Lenz – im ‚Woyzeck‘ zur höchsten Reife brachte. Sie ist geprägt durch ein bestimmtes Maß theatergerechter Drastik, durch Verkürzungen im Ausdruck, durch Konzentrationen in der Figurengestaltung, durch die Nähe zum Grotesken und durch den unbedingten Verzicht auf traditionelle Formen theatralischer Rhetorik. Auch die Zirkus- oder Jahrmarkt-Szene, mit der Wedekinds Tragödie ‚Erdgeist‘ einsetzt, eine prononcierte Verdoppelung des Theatralischen also, erinnert an Büchners ‚Woyzeck‘.



## Leonce und Lena

Lustspiel von GEORG BÜCHNER, mit Herolds-Versen von  
MAX HALBE und FRANZ HELD.

Wir erlauben uns, Sie zu der für Freitag, den 31. Mai,  
Abends Punkt 1/8 Uhr im *Privatpark des Herrn Redakteur*  
*Holz, Biederstein Nr. 6*, geplanten

### ZWEITEN AUFFÜHRUNG

einzuladen. Die Vorstellung wird nur **bei ausgesprochenem schönem Wetter** stattfinden. Sollte eine Verschiebung notwendig sein, so wird der Tag der Aufführung rechtzeitig bekannt gegeben werden.

#### DAS COMITÉ.

*Max Halbe, Oskar Penner, Josef Riederer, Ludwig Scharf,  
Georg Schaumberg, Julius Schramberger*

#### PERSONEN:

König Peter vom Reiche Popo . . . . .	Ernst v. Wolzogen.
Prinz Leonce, sein Sohn . . . . .	Max Halbe.
Prinzessin Lena vom Reiche Papi . . . . .	Anna Gigl.
Valerio . . . . .	Franz Held.
Rosetta . . . . .	Rosa Essinger.
Die Gouvernante . . . . .	Alice Stoltzenberg.
Der Hofmeister . . . . .	Oskar Panizza.
Der Präsident des Staatsrathes . . . . .	Wilhelm Rosenthal.
Der Hofprediger . . . . .	Oskar Panizza.
Der Landrath . . . . .	Wilhelm Hegeler.
Der Schulmeister . . . . .	Eduard Fuchs.
Der Ceremonienmeister . . . . .	Hans Olden.
Erster Polizeidiener . . . . .	Max Fels.
Zweiter Polizeidiener . . . . .	Wilhelm Rosenthal.
Erster Kammerdiener . . . . .	Max Fels.
Zweiter Kammerdiener . . . . .	Ludwig Landshoff.
Ein Bauer . . . . .	Ludwig Scharf.
Volk . . . . .	Otto Erich Hartleben.

Der Herold . . . . . Georg Schaumberg.

Vorher

Einleitungsworte, gesprochen von Julius Schramberger.

\* Erlangung vom der Reichsger Landstrasse (Lange-Strasse), gegenüber dem  
Lagerhof, im Mandat von der Frankfurter-Endstation Schwanau entfernt, von  
von der Biedersteiner Strasse gegenüber der Pachtelhofstraße

Die Entwicklungslinie im Drama geht von Wedekind zu neueren österreichischen Autoren wie Ödön von Horváth und Elias Canetti; in sie fließt ein, daß Hugo von Hofmannsthal, jetzt frei von der neuromantischen Mode, ‚Lenz‘ und ‚Woyzeck‘ hochschätzte und z. B. für die psychologisierenden Naturschilderungen in seinem Romanfragment ‚Andreas‘ von Büchner lernte. Unter den Erzählern, die von Büchner lernten, urteilte etwa der Romancier Arnold Zweig 1923 in der Einleitung zu der von ihm herausgegebenen Büchner-Ausgabe über ‚Lenz‘: „Wenn E.T.A. Hoffmann Wahnsinn dichtet, wie zittert und wankt da unter dem elementaren Ansturm eines drohenden umnachtenden Schicksals alles: der Held, der Dichter und seine Sätze . . . Und wenn Tieck oder Eichendorff Dichter schildern, ist um sie die liebenswürdige etwas oberflächliche Träumerei, die der verwunderte Bürger dem Dichter andichtet, halb Schwind, halb Spitzweg, und ebenso schönfarbig gekonnt, wie die besten Bilder dieser Maler in der Schackgalerie. Büchner aber, von Bedrohtsein und Traumlosigkeit gleich entfernt, gibt unaufhaltsam, in nervös bebendem Tempo, die Sache selbst. Nach den ersten Sätzen ist alles da: hier ist ein Dichter; er wird wahnsinnig. ‚Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte.‘ Mit diesem Satz beginnt die moderne europäische Prosa.“

Wie von keinem andern konnte man von dem Erzähler Büchner offenbar lernen, in einer Form, die dem Medium der Erzählung gemäß war, „unaufhaltsam die Sache selbst zu geben“. Von ‚Woyzeck‘ ging – jetzt übertragen auf das Medium des Theaters – derselbe Lerneffekt aus. Dieses „unaufhaltsam die Sache selbst zu geben“ bezeichnet indirekt die zwei Leistungen, die zu jeder großen literarischen Wirkung gehören: die Erweiterung unserer Erkenntnis und die Bereicherung unseres Ausdrucksvermögens.



Matthias Meyer

## Faszination des Fragmentarischen

Als Georg Büchner dreiundzwanzigjährig stirbt, hat er eine umfangreiche politische und wissenschaftliche Tätigkeit hinter sich, als Literat ist er dagegen eher ein Versprechen als eine feste Größe. Eine Agitationsschrift, ein Novellenfragment und drei mehr oder minder vollendete Dramen bilden Büchners literarische Hinterlassenschaft, wenn man von zwei Übersetzungen von Werken Victor Hugos und einigen wenigen



Wilhelmine Jaeglé

Jugendwerken aus seiner Schulzeit absieht. Das ist nicht nur die Tragödie eines zu früh Gestorbenen (der eben nicht dem Topos des frühen Vollendeten entsprach), es ist auch Ausdruck einer tiefverwurzelten Rastlosigkeit. Überspitzt formuliert, ist Georg Büchner ein Autor ohne Werk. Einzige seine Dissertation über das Nervensystem der Barbe stammt in einigermaßen gesicherter Textgestalt von Büchner selbst. In allen anderen Fällen stellen sich Zweifel ein, wie Büchner seine Werke formuliert hätte, wenn er zu einer freien und ungehinderten Arbeit in der Lage gewesen wäre. Daß aus diesem disparaten Nachlaß ein folgenreiches literarisches Werk entstehen kann, ist nicht zuletzt den Bemühun-

gen seiner Verlobten Wilhelmine Jaeglé und seiner Familie zu danken. Doch entstehen schnell Zwistigkeiten zwischen den Nachlaßverwaltern, und die Ereignisse sind dem Werk ebenfalls nicht günstig: Brände in Bibliotheken wie in Büchners Elternhaus führen zum Verlust wichtiger Originalmanuskripte, so daß späteren Bemühungen, Büchners Originaltexte unabhängig von zeitbedingten Einflußnahmen zu rekonstruieren, enge Grenzen gesetzt sind.

### Ein Werk in Fragmenten

Die Agitationsschrift ‚Der Hessische Landbote‘ ist von seinen Mitautoren – nicht zuletzt aus berechtigter Angst vor dem Zensor und vor polizeilichen Maßnahmen – gegen Büchners ursprüngliche Absichten verändert worden. ‚Dantons Tod‘, zuerst als Serienabdruck für Gutzkows Zeitschrift ‚Phönix‘ vorgesehen, wird zunächst abgesetzt, später in einer mit Rücksicht auf den Zensor veränderten Form noch zu Lebzeiten des Autors gedruckt. Hier ist immerhin das Stück vollendet, wenn auch sicher nicht in der Form und besonders nicht in den Worten, die Büchner sich eigentlich vorgestellt hat. Für die anderen Texte Büchners wird die Lage komplizierter.

Die Novelle ‚Lenz‘ wirft mehr Fragen auf, als sie beantwortet. Es könnte sein, daß Büchner einen ursprünglichen Plan, sich auf die novellenhafte Dreiecksgeschichte zwischen Goethe, Friederike Brion und Jakob Michael Reinhold Lenz zu konzentrieren, schon bald beiseite legt, um nicht in die Gefahr zu geraten, ein bloßes Skandalstück zu schreiben. Mit der Hinwendung zur Beschreibung des Leidens des Dichters Lenz aber scheint auch die Konzeption einer Novelle sinnlos zu werden, da die konventionellen Handlungselemente dieses Genres fehlen. Mit der Frage, in welche Form man den psychischen Zustandsbericht bringen kann, setzt sich Büchner vielleicht gar nicht mehr auseinander. Es ist unklar, wann er die (vermutlich im Mai 1835 begonnene) Arbeit am ‚Lenz‘ abbricht. „Ich gehe meinen Weg für mich und bleibe auf dem Felde des Dramas“, schreibt Büchner, als Vorsatz für das Jahr 1836 in einem Neujahrsbrief. Man hat hierin den Hinweis sehen wollen, daß der ‚Lenz‘ erst einmal auf Eis gelegt ist (obwohl ja die Vorläufigkeit solcher Beschlüsse bekannt ist). Jedenfalls ist der ‚Lenz‘ kein romantisches Fragment, keine absichtsvoll unvollendet gelassene Novelle. Der Text basiert auf einer Abschrift seiner Verlobten, die - ebenso wie Büchners Originalhandschriften - verloren ist. Es ist daher nicht mehr zu rekonstruieren, ob etwa der heutige gedruckte Text aus verschiedenen Überarbeitungen zusammengesetzt ist, wo Lücken oder Überschneidungen vorliegen.

„Auf dem Felde des Dramas“ arbeitet Büchner 1836 an zwei Stücken: an der Komödie ‚Leonce und Lena‘ und am ‚Woyzeck‘. Die Komödie wird von Büchner für einen Lustspielwettbewerb der Cotta’schen Buchhandlung entworfen, doch ist er zu langsam beim Abschreiben des Textes, so daß das Stück wegen zu spätem Einsendens von der Jury erst gar nicht berücksichtigt wird. Auch hier entsteht ein Textproblem, das heute nur schwer zu lösen ist: Zwar kann man nicht im eigentlichen Sinne von einem Fragment sprechen, immerhin steht am Schluß die Heirat von Leonce und Lena, so daß das korrekte Ende einer Komödie erreicht ist, doch weisen die beiden erhaltenen posthumen Druckfassungen erhebliche Textunterschiede auf. Obwohl die Tendenz des Stückes kaum fraglich ist, bleibt doch ein Rest der Unsicherheit, ob und wie Büchner noch an formalen Problemen gearbeitet hätte. Denn er erachtet die für den Wettbewerb eingesandte Fassung nicht mehr als gültig, da er noch weiter an ihr arbeitet. Es gibt zeitgenössische Berichte, das Stück sei vollendet, jedoch läßt sich schwer verbindliche Auskunft darüber geben, ob dieser Abschluß endgültig war, und welche der beiden Druckfassungen eher diesem vermeintlichen Abschluß entspricht. Auch hier läßt sich die Frage nach dem Text nicht mehr beantworten, da die Originalmanuskripte weitgehend verloren sind.

Den kompliziertesten Fall jedoch stellt der ‚Woyzeck‘ dar. In verschiedenen Heften finden sich Szenen zum Drama. Wann Büchner am ‚Woyzeck‘ arbeitete, ist ebenso unklar wie die Frage, ob die erhaltene Szenenfolge bereits einen Großteil des geplanten Stücks ausmacht oder nur einen Ausschnitt darstellt. Daß Büchner, obwohl er bisher eher ein schneller, oft geradezu manischer Arbeiter an seinen literarischen Entwürfen war, die Niederschrift des ‚Woyzeck‘ nicht weitertreibt, liegt an der notwendigen Vorbereitung für seine neuaufgenommene Lehrtätigkeit an der Universi-



tät Zürich im Jahr 1836. Die Behauptung seiner Verlobten, es handle sich um ein fast vollendetes Drama, ist jedenfalls nicht zu beweisen. Eine abgebrochene vorläufige Reinschrift mit 17 Szenen, zwei zusammengehörige Szenengruppen (die Liebestragödie und die sozialen Szenen hat Büchner zunächst getrennt notiert) sowie ein Einzelblatt, das zwei weitere Szenen enthält (wohl die letzten Einfälle zum Stück), dazu ein früher, durch die Arbeit bereits überholter Szenenplan - mehr ist von diesem vielleicht folgenreichsten Dramenentwurf seiner Zeit nicht erhalten. Obwohl das Stück auf einen bekannten und umstrittenen Kriminalfall Bezug nimmt, ist der ‚Woyzeck‘ kein Dokumentationsdrama. Sowohl in der Handlung wie in den Namen entfernt sich Büchner während seiner Arbeit immer stärker von den historischen Fakten. Wo dieser Weg geendet hätte, bleibt offen.

Weder der frühe Dramenplan noch Vergleiche mit dem Kriminalfall können helfen, eine mit einiger Sicherheit verbindliche Fassung zu erstellen. Und so fehlt es nicht an Versuchen, aus den kurzen Fragmenten ein (wiederum fragmentarisches) Theaterstück zusammenzustellen. 1875 werden Teile des Stückes abgedruckt, 1879 entsteht die erste rekonstruierte Fassung. Sie zeigt gleich ein weiteres Problem der Büchnerschen Fragmente, sind doch die Papiere durch Wasserschäden und den Zahn der Zeit (besonders den der Mäuse) in einem schlechten Zustand. Zudem ist Büchners Schrift schwer lesbar: Der erste Herausgeber, Karl Franzos, liest den Namen der Titelfigur fälschlicherweise als ‚Wozzeck‘. Doch ist das Erscheinen, wie die Wirkungsgeschichte belegt, noch zu früh: erst 1913 wird das Stück, mittlerweile als ‚Woyzeck‘, uraufgeführt. Seitdem hat es in immer neuen Szenenzusammenstellungen einen Siegeszug über die Bühnen der Welt angetreten. Doch es bleibt ein „work in progress“, das dem Wandel der Zeit durch den Wandel der Szenenfolge angepaßt wird. Einzig als Oper hat es feste Gestalt angenommen.

## Die Fragmentierung eines Werks

Alban Berg hat den ‚Wozzeck‘ in drei Akte gegliedert, ein formgebendes Verfahren, das sich aus dem Zustand der erhaltenen Szenen kaum ableiten läßt. Etwa 25 Szenen enthalten die üblichen Lese- und Spielfassungen – Szenen, die kaum einmal mehr als zwei Druckseiten lang sind, oft nur wenige Worte enthalten. Die Räume zwischen den Szenen sind groß; daß Büchner die Lücken noch geschlossen hätte, ist unwahrscheinlich, wenn man Büchners ästhetische Absicht aus dem Fragment richtig abliest. Büchner zeigt kein klassisches Drama, sondern Fragmente eines Lebens, das auf ein sinnloses Ende zusteuert. Die Darstellung der Zerstückelung des Lebens der Hauptfigur gelingt Büchner durch die äußerste Verknappung der Szenen. Zunächst werden noch Handlungszusammenhänge deutlich, erhalten Maries Betrug und die persönlichen Marotten des Hauptmanns und des Doktors noch dramatische Präsenz. Doch je näher Woyzecks Ende rückt, desto kürzer werden die Szenen, sie sind kaum noch aus sich heraus verständlich.

Doch nicht erst gegen Schluß des Stückes ist das Fragment die vorherrschende ästhetische Figur. Schon die Sprache des Beginns erweist sich (und zeigt die Welt) als

brüchig. Immer wieder, fast in jeder Szene, finden sich kurze Volksliedfragmente und Bibelzitate eingesprengt. Es sind nicht nur diese Lieder und Zitate, die immer wieder den Redezusammenhang unterbrechen; der Zusammenhalt der Sätze selbst ist bei den meisten Figuren gestört; *Marie, es war wieder was, viel, steht nicht geschrieben; und sieh da ging ein Rauch vom Land, wie der Rauch vom Ofen?* fragt Woyzeck. In der Jahrmarktszene hört man einen Ausrufer: *Meine Herren! Sehn Sie die Kreatur, wie sie Gott gemacht, nix, gar nix. Sehen Sie, jetzt die Kunst, geht aufrecht hat Rock und Hosen, hat ein Säbel! Ho! Mach Kompliment! So bist Baron. Gib Kuß!* Die Sätze sind nicht nur ungewöhnlich, weil sie im hessischen Dialekt abgefaßt sind, weil hier die unteren Schichten wie in einem realistischen Drama des 20. Jahrhunderts sprechen. Sie geben auch der Zerrissenheit der Sprecher Ausdruck. Doch auch die angeblich Gebildeten haben Schwierigkeiten mit der Sprache. Am Schluß seines großen Gesprächs mit Woyzeck zeigt sich der Hauptmann gerade noch zu einigen einigermaßen korrekt gebauten Sätzen fähig, bevor sie auch ihm in Fragmente zerfallen: *Gut Woyzeck. Du bist ein guter Mensch, ein guter Mensch. Aber du denkst zuviel, das zehrt, du siehst immer verhetzt aus. Der Diskurs hat mich ganz angegriffen. Geh' jetzt und renn nicht so; langsam hübsch langsam die Straße hinunter.*

## Faszination des Fragmentarischen

Das Fragmentarische – sowohl das Werk als Fragment als auch die Zerlegung der Sprache – hat Büchner zu seiner Wirkung im 20. Jahrhundert verholfen. Im Zentrum der Büchnerrezeption steht das modernste Stück Büchners, der ‚Woyzeck‘. Anders als absichtsvolle Fragmente (die ja gleichsam innerlich abgeschlossen sind und als befragbares Werk vor dem Leser stehen) verweigert der ‚Woyzeck‘ schon auf die elementarsten Fragen eine eindeutige Antwort. Das Schicksal der Hauptfigur ist mehr als ungewiß: Der historische Kriminalfall legt ein Ende durch den Henker nahe. Doch findet sich bei Büchner eine Szene, in der Woyzeck nach der Ermordung Maries ins Wasser steigt, um das Messer zu versenken und sich wie manisch vom Blut reinzuwaschen. Für Berg war das Anlaß genug, Woyzecks Ertrinken zu komponieren. Doch bei Büchner findet sich davon kein Wort. Die Reinschrift reicht nicht soweit, und wo genau diese Szene zu plazieren ist, ob nicht danach noch ein Auftritt Woyzecks stattfindet (wie in einigen Lese- und Bühnenfassungen), ist fraglich. Schon die Reinschrift macht deutlich, daß Büchner sich in Aufbau und Kompositionsfragen vollkommen von der klassischen Dramenpoetik gelöst hat. Ein abgerundeter tragischer Schluß mit Woyzecks Selbstmord (der der Figur eine dem bisherigen Verlauf des Stücks unangemessene Größe gibt) wäre sicher nicht in seinem Sinne gewesen. Doch reizen natürlich gerade diese Fragen zu immer neuen (und weil unbefriedigenden, immer verbesserungswürdigen) Antworten: Ein Fragment wird auf der Suche nach der zeitgemäßen Antwort immer weiter fortgeschrieben.

Wie unzeitgemäß der ‚Woyzeck‘ bei seiner Entstehung gewesen ist, macht seine Rezeptionsgeschichte deutlich. Nach dem Erstdruck 1875 dauert es weitere 38 Jahre

bis zur Münchner Uraufführung. Zu dieser Zeit hat das Dramenfragment ‚Woyzeck‘ als soziales, realistisches Drama wie als expressionistisches Theaterstück, das die Grenzen des Darstellbaren sprengt, einen ersten literaturgeschichtlichen Ruhepunkt gefunden. Doch geht die Entwicklung weiter, das Fragment wird zum absurden oder mythischen Theaterstück ebenso wie zu einem Textexperiment, wenn alle erhaltenen Fassungen gleichzeitig (oder in zyklischer Wiederkehr an einem Abend) inszeniert werden. Der ‚Woyzeck‘ als Drama des Revolutionärs Büchner hat sicher eine weit über seine Zeit hinausreichende Aktualität und Brisanz, da es sich für Diskussionen über die Schuldfrage der Misere der Armen ebenso eignet wie als Etüde über den gesellschaftlich verursachten Wahnsinn. Doch hätte diese Offenheit kaum den anhaltenden Erfolg des Stücks sichern können. Die vollständige Fragmentierung der Sprache, das Sprengen aller Ausdruckskonventionen und die vollständige Verweigerung von sicheren Antworten – schon im erhaltenen Text, verstärkt durch den Zustand des Unvollendeten – sichern dem ‚Woyzeck‘ eine Faszination, die ihn noch lange auf dem Theater präsent halten wird.



Albert Steinrück, der Darsteller des Woyzeck  
in der Uraufführung des Büchnerschen Dramenfragments  
am Münchner Residenztheater (8. November 1913).

Milena Gregor

## Büchner und der Film

Auch in der Spielzeit 1996/97 begleiten die Freunde der Deutschen Kinemathek den Konzertyklus von Claudio Abbado und den Berliner Philharmonikern mit einer Filmreihe. Auf dem Programm stehen in dieser Saison acht Filme und einige Theaterinszenierungen, die wir im Zeitraum von Dezember 1996 bis April 1997 im Kino Arsenal zeigen.



Emil Jannings und Werner Krauß in Buchowetzkis ‚Danton‘

Wir beginnen mit Dimitri Buchowetzkis „stummer“ Danton-Verfilmung aus dem Jahre 1921. Das auf Motiven des Dramas beruhende Drehbuch zu ‚Danton‘ schrieb Carl Mayer zusammen mit dem Regisseur Dimitri Buchowetzki. Einige zeitgenössische Kritiker bemängelten die fehlende Ernsthaftigkeit in der Umsetzung des literarischen Stoffes: „Aber wie die Revolution in diesem Film aussieht: das spottet jeder Beschreibung! Wie die Baublüte in Werder: Nach fünf ist alles besoffen; oder benimmt sich so, als wenn es besoffen wäre.“ (Hans Siemsen) In der Tat reduziert der Film Büchners ‚Dantons Tod‘ auf den Machtkampf zwischen dem sinnensfrohen-sympathischen Danton und dem kalten Verstandesmenschen Robespierre.

Genau zehn Jahre später entstand ein zweiter ‚Danton‘, diesmal unter der Regie von Hans Behrendt mit Fritz Kortner und Gustav Gründgens als Danton und Robespierre. Auch Behrendts ‚Danton‘ (1931) entfernte sich von Büchners Vorlage und baute zudem eine damals wie heute äußerst aktuelle Nebenhandlung ein: ein armer Greis präsentiert den Volksvertretern der Revolution ein vom König unterschriebenes Papier, das ihm eine Rente zusichert; aber keiner weiß zu sagen, wer diese Rente nun zahlen soll.



Gustav Gründgens und Fritz Kortner in Behrendts ‚Danton‘

Eine weitere Danton-Verfilmung drehte der polnische Regisseur Andrzej Wajda im Jahre 1982. Der Film, dem das Theaterstück der polnischen Autorin Stanislaw Przybyszewska zu Grunde liegt, rief Anfang der achtziger Jahre gerade in Frankreich kontroverse Diskussionen hervor. Agence France Presse meldete, daß die französischen Sozialisten dem Regisseur vorwarfen, er „zeige“ ein fehlerhaftes Bild der Geschichte Frankreichs“.

Georg Büchners Novelle ‚Lenz‘ wurde 1970 von George Moorese verfilmt. Ein Grund für den großen Erfolg des Films mag die Fähigkeit des Regisseurs gewesen sein, die Aktualität der Novelle in seinem Film zu unterstreichen. „Der Überdruß am Denken und seinen Widersprüchen, an der Gesellschaft und ihrer Gewalt, die Sehnsucht nach unverstelltem Glück, nach Intimität, nach Vergessen und das masochistische Gefühl des selbstzerstörerischen Untergangs und ‚Aussteigens‘ gehört zu den derzeitigen Stimmungen unter vielen jungen Leuten unserer Gesellschaft.“ (Wolfram Schütte)

Eine weitere Lenz-Verfilmung kommt aus Amerika: ‚Lenz‘ (1981). Für Regisseur Alexandre Rockwell ist Büchners Novelle ein Dokument: „Büchners dokumentarischer Annäherungsversuch an Lenzens Leben diente mir als Rahmen, innerhalb dessen ich eine Geschichte filmisch dokumentieren konnte, statt sie theatralisch zu inszenieren. Ich fand die Leute, die die Geschichte spielen sollten, auf der Straße.“

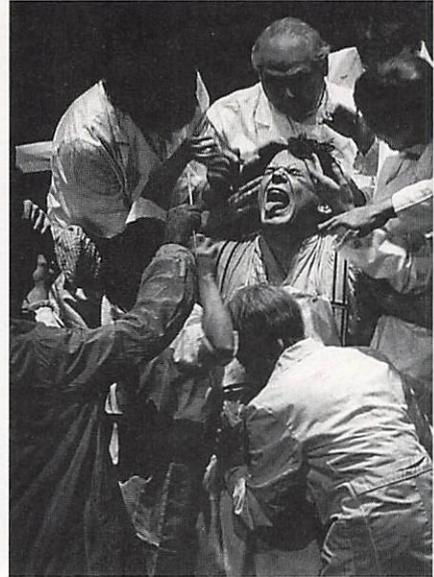
Zwei Verfilmungen von Büchners Dramen-Fragment ‚Woyzeck‘, von dem im Allgemeinen gesagt wird, es verlange nach der filmischen Umsetzung, bilden den Auftakt unserer Filmreihe im Dezember 1996. Georg C. Klarens ‚Wozzeck‘ (1947) ist das Drama von einer Rahmenhandlung umgeben, in der man den toten Wozzeck auf dem Seziertisch liegen sieht. Für den Medizin-Studenten Büchner ist der tote Wozzeck kein Mörder, sondern „einer, den wir gemordet haben“. Zum Beweis erzählt er seinen umstehenden Kommilitonen Wozzecks Geschichte. Werner Herzog nahm sich



Kurt Meisel und Paul Henckels in Klarens ‚Wozzeck‘

des Dramen-Fragments mehr als zwanzig Jahre später erneut an. In kürzester Zeit gedreht und geschnitten fasziniert Herzogs ‚Woyzeck‘ (1979) u. a. aufgrund der hervorragenden schauspielerischen Leistungen von Klaus Kinski als Woyzeck und Eva Mattes als Marie und der dem Fragmentcharakter des Stückes angemessenen filmischen Umsetzung.

# Theater-Inszenierungen der Büchner-Stücke



Woyzeck

Links: Münchener Kammerspiele

Rechts: Schauspielhaus Bochum  
(Regie: Matthias Langhoff) 1980

Leonce und Lena

Unten: Schauspielhaus Bochum  
(Regie: Claus Peymann) 1985

Rechts: Schauspiel Köln  
(Regie: Jürgen Flimm) 1982



S. 57: Dantons Tod  
Théâtre des Amandiers  
Regie:  
Klaus-Michael Grüber  
(1989)

Francesca Spinazzi

## Theaterinszenierungen im Film festgehalten

Traditionsgemäß zeigt das Filmprogramm wieder Aufzeichnungen bedeutender Theaterinszenierungen. Ausgewählt wurden diesmal ‚Leonce und Lena‘ inszeniert von Fritz Kortner 1963 an den Münchner Kammerspielen und von Jürgen Flimm 1982 am Schauspiel Köln, sowie ‚Marie. Woyzeck‘ von Manfred Karge und Matthias Langhoff 1981 am Schauspielhaus Bochum und ‚Dantons Tod‘ von Klaus Michael Grüber 1989 mit französischen Schauspielern am Pariser Théâtre des Amandiers.

„Kortners die soziale Satire betonende Inszenierung von ‚Leonce und Lena‘ zeigt mit bösem Blick die Mißstände im Reiche Popo. Den ‚Weltschmerz‘ von Leonce interpretierte Kortner als eine Art parasitären Playboy-Überdruß.“ (Klaus Völker)

Bei Jürgen Flimm sind Leonce und Lena zwei junge Aussteiger, die zuletzt doch noch von der Staatsräson geschnappt werden. „Nicht von der unheilbaren existentiellen Langeweile, vom philosophischen Pessimismus handelt Flimms ‚Leonce und Lena‘, sondern von einer Langeweile, die Protest ist.“ (Henning Rischbieter)

Anlässlich der 200-Jahr-Feier der Französischen Revolution inszenierte Klaus Michael Grüber Büchners ‚Dantons Tod‘. ‚Schwarz und leer ist die Bühne zwischen dem Sessel Dantons und der engen Kammer Robespierres. Rot der Danton einschließende Vorhang, darunter das Hin und Her sehniger Füße. Fahl das Beratungszimmer, wo im Gegenlicht unbewegte Männer die Todesurteile vernehmen. Der Tod arbeitete hinter den Kulissen; die Unfähigkeit zu leben, die Revolution leben zu lassen.“ (Colette Godard)

Bei Karge/Langhoff ist ‚Woyzeck nicht länger der Leidensmann und Opfer-Täter, wie er prototypisch in Alban Bergs Oper erscheint; vielmehr ist er einer, der gelernt hat, daß das Sein das Bewußtsein bestimmt und daß das schlecht Bestehende verändert werden muß.“ (Ulrich Schreiber)

Ergänzend zu Michael Gielens und Peter Mussbachs Interpretation von Alban Bergs ‚Lulu‘ an der Staatsoper zeigen wir die von Pierre Boulez und Patrice Chéreau im Jahre 1979 an der Pariser Oper. Und um das Zusammenspiel von Theater und Musik nicht aus dem Auge zu verlieren, steht auf dem Programm auch Peter Zadeks Inszenierung von Frank Wedekinds ‚Lulu‘ aus dem Jahre 1988 am Schauspielhaus Hamburg.

Die Reihe wird mit zwei fast zeitgleich entstandenen Georg Büchner-Porträts aus Ost und West abgerundet. Lothar Warnekes ‚Addio, Piccola Mia‘ beschreibt die letzten Jahre Büchners in knappen Szenen. In Helmut Herbsts Dichterporträt ‚Eine deutsche Revolution‘ (1981) erkennt man die Parallele zur jüngsten Geschichte Westdeutschlands (Die Studentenunruhen von 1968).



Curt A. Roesler

## Büchner auf der Opernbühne

Ausnahmslos jedes literarische Werk Georg Büchners fand den Weg auf die Opernbühne: Das Drama ‚Dantons Tod‘ vertonte Gottfried von Einem 1944-1946; Wolfgang Rihm war nicht der Erste, der die Novelle ‚Lenz‘ zur Vorlage nahm - seine Kammeroper ‚Jakob Lenz‘ allerdings gehört seit der Uraufführung in Hamburg 1979 zum Weltrepertoire, während Larry Sitsky mit seinem 1970 begonnenen, 1974 in Sidney uraufgeführten ‚Lenz‘ hierzulande ebenso unbekannt geblieben ist, wie mit seinen anderen sechs Opern; ‚Leonce und Lena‘ wurde bisher mindestens 5 Mal vertont, von Julius Weismann, Will Eisenmann, Kurt Schwaen, Paul Dessau und Thomas Hertel; Das Fragment ‚Woyzeck‘ schließlich wurde in der selben Epoche von Alban Berg und von Manfred Gurlitt in völlig konträrer Form musikalisiert. Die hohe Aufmerksamkeit der Opernkomponisten ist um so erstaunlicher, als Büchner selbst kaum etwas mit Musik zu tun gehabt zu haben scheint. In seinen Briefen kommt er nur zweimal auf Musik zu sprechen, einmal geht es um Kirchenmusik, ein andermal um Volkslieder, die ihm seine Braut singen soll, wenn sie nach Zürich kommt. Nur aus den Briefen von Eugen Boeckel, dem Pfarrerssohn aus Straßburg und weitgereisten Arzt, kann man rückschließen, daß Büchner zuweilen auch die Oper besuchte; aus Paris schreibt er am 11. Januar 1837: „Du würdest hier gewiß öfters in die Oper gehn.“

Musikforschung und Büchner-Forschung gehen getrennte Wege; Sie treffen sich nur bisweilen bei Alban Bergs ‚Wozzeck‘. Hier wird keine Analyse und keine Interpretation des Werks es sich leisten können, auf eine genauere Betrachtung der Vorlage zu verzichten. Umgekehrt geben die Germanisten unumwunden zu, daß die Verbreitung von Alban Bergs Oper viel zur Verbreitung nicht nur des ‚Woyzeck‘ sondern auch der anderen Werke Büchners beigetragen hat. In der vor allem für Lehrer und Schüler geschaffenen Interpretationshilfe des Diesterweg Verlags ‚Dantons Tod‘ (G. P. Knapp, Georg Büchner, Dantons Tod, Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas, 1983) fehlt der Hinweis auf Alban Berg nicht, es fehlt aber der Hinweis auf Gottfried von Einem. Die Ausrede, das Werk sei doch zu unbekannt, kann dabei nicht gelten: Die Inszenierung Gustav Rudolf Sellners an der Deutschen Oper Berlin stand noch in den siebziger Jahren auf dem Spielplan und im Erscheinungsjahr der Schrift 1983, brachten die Salzburger Festspiele das Werk mit großem Erfolg heraus, ein Schallplatten-Mitschnitt erschien kurz darauf.

Von Büchner führt kein Weg direkt zur Musik. Was der Komponist und Kritiker Heinrich Zöllner anläßlich der Uraufführung von Julius Weismanns ‚Leonce und Lena‘ schrieb, ist auch heute noch, zumindest als erster Eindruck, richtig: „Wenn man Büchners Lustspiel liest, wird man kaum auf den Gedanken kommen, daß es sich sonderlich als Grundlage für ein Libretto eignet.“

Um den Gründen auf die Spur zu kommen, weshalb ausgerechnet Büchner für zumindest vier der wichtigsten Opern des 20. Jahrhunderts die Vorlage lieferte, müssen wir andere Zusammenhänge erforschen. Wir müssen Büchner in den Kontext des romantischen Dramas setzen. Nicht ohne Bedeutung ist, daß Büchner auch als Übersetzer von Victor Hugo in Erscheinung trat. Neben Sir Walter Scott und Friedrich Schiller hatte Hugo den bedeutendsten Einfluß auf die italienische Oper des 19. Jahrhunderts.

Rosemarie Zeller zählt in einem Beitrag zum Georg Büchner Jahrbuch 6, 1986/87, die vier poetologischen Prinzipien des französischen romantischen Dramas auf: 1. Lockere Verknüpfung der Szenen, 2. Die Rolle des Zufalls, 3. Die Figurenkonzeption (Schwankende Charaktere), 4. Verstöße gegen den Anstand. Die Parallelen zur Oper des 19. und 20. Jahrhunderts sind unschwer zu erkennen. Denkt man etwa an ‚Die Macht des Schicksals‘ oder zu ‚Carmen‘, so sieht man alle vier Prinzipien voll bestätigt.

Punkt 1, 2 und 4 sind in erster Linie auf die Dramaturgie des Librettos anzuwenden und insofern nicht unbedingt operntypisch. Punkt 3 jedoch fordert die Musik heraus. Das Schwanken der Figuren zwischen Pflicht und Neigung, das Sowohl-als-auch, die Janusköpfigkeit, all das ist die Domäne des Musiktheaters, weil die Sprachebene hier verdoppelt ist: Der Wort-Sprache gesellt sich die Musik-Sprache hinzu. Würden beide in jedem Moment immer das gleiche ausdrücken, wäre eine der Ebenen überflüssig. Das passiert zuweilen, wenn ein Komponist lediglich den Text vertont, also eine Begleitmusik schreibt. Die hohe Kunst des Opernkomponierens besteht jedoch darin, Handlung musikalisch zu determinieren und sich dafür sowohl des Orchesters, der Gesangsstimmen und des Libretto-Textes zu bedienen. Der Opernkomponist braucht daher gerade jene gespaltenen Charaktere, denen er Leben einhaucht, deren Worte er kommentieren, umdrehen, auseinandernehmen und wieder zusammensetzen kann.

Daß Büchner erst in unserem Jahrhundert auf die Opernbühne fand, kann nicht erstaunen, fand er ja auch auf die Schauspielbühne erst spät: ‚Dantons Tod‘, das einzige literarische Werk Büchners, das schon zu seinen Lebzeiten gedruckt wurde, war zwar als Lese-Text verbreitet, wurde aber erst 1902 in Berlin zum ersten Mal aufgeführt. 1905 erschien eine in hebräischer Schrift gedruckte jiddische Fassung in London, 1911 nahm sich Leopold Jeßner in Hamburg des Stücks an und 1916 Max Reinhardt am Deutschen Theater in Berlin.

‚Leonce und Lena‘ ist nach einer apokryphen Privataufführung mit Max Halbe (dem Autor von ‚Jugend‘) als Leonce und in der Regie von Ernst von Wolzogen (dem Librettisten der ‚Feuersnot‘ von Richard Strauss und späteren Gründer des ‚Überbrettl‘), der auch den König Peter spielte, erst 1911 in Wien zur Uraufführung gelangt. An ‚Woyzeck‘ wagte sich Adolf Steinbrück als Regisseur und Titeldarsteller in München 1913. 1921 inszenierte ihn Max Reinhardt am Deutschen Theater in Berlin, da arbeitete Alban Berg schon beinahe sieben Jahre an seiner Oper.

Bühnenerprobung war jedoch für die Komponisten des 19. Jahrhunderts fast unabdingbare Voraussetzung für die Entscheidung für einen Stoff. Hector Berlioz, der 1829 seine ‚Huit Scènes du Faust‘ begann, ist da die große Ausnahme. Selbst Verdis Vertonung der ‚Kameliendame‘, ‚La Traviata‘, entstand nicht nach der Lektüre des Romans, sondern erst nachdem sich die Bühnenversion in Paris durchgesetzt hatte.

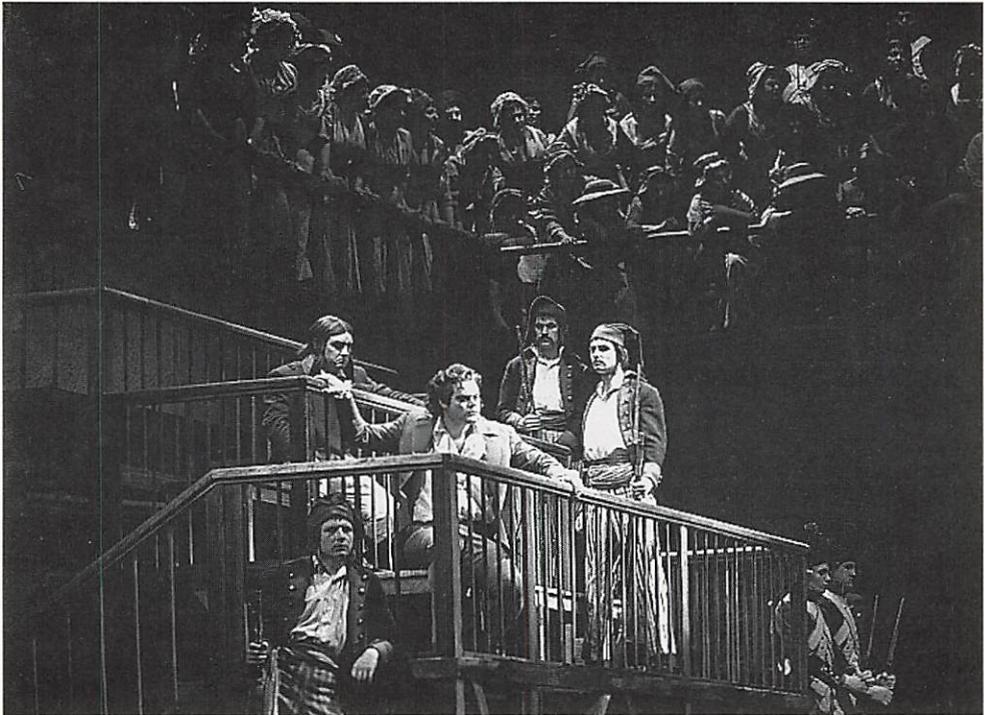
Innerhalb eines knappen Jahres erschienen die drei ersten Bühnen-Opern: Am 21. Juni 1925 ging am Stadttheater Freiburg ‚Leonce und Lena‘ von Julius Weismann in Szene, am 14. Dezember Alban Bergs ‚Wozzeck‘ in der Staatsoper Unter den Linden und am 22. April 1926 Manfred Gurlitts gleichnamige Oper in Bremen.

Von Julius Weismann (1879-1950), Schüler von Rheinberger, Thuille und Herzogenberg, ist heute – wenn überhaupt – nur eine einzige Oper bekannt, ‚Die pfiffige Magd‘, 1939 in Dresden von Irma Beilke zur vielbeachteten Uraufführung gebracht. In seinen Opernstoffen hegte er eine Vorliebe fürs Nordische: Außer Ludwig Holberg, dessen ‚Den Stundesløse‘ (Der Mann, der keine Zeit hat) die Vorlage für ‚Die pfiffige Magd‘ lieferte, vertonte er drei Mal Strindberg: ‚Schwanenweiß‘ von 1923 war sein Opernerstling, ‚Ein Traumspiel‘ erschien 1925, ‚Die Gespenstersonate‘ 1930. In seinem selbst verfaßten Libretto zu ‚Leonce und Lena‘ folgt er fast sklavisch der Vorlage. Lediglich die Aktaufteilung ist leicht verschoben. Hermann Sexauer berichtet in ‚Die Musik‘ (August 1925): „Über dieses Libretto ergoß Weismann eine Fülle auf charakteristischen Motiven aufgebauter, lebendiger Musik, die über den Ausdruck innigsten Gefühls wie kräftiger Komik in gleich hohem Grade verfügt. Das wertvolle Werk wurde mit begeistertem Beifall aufgenommen.“

Alban Berg und sein ‚Wozzeck‘ ist natürlich nicht Gegenstand dieses Artikels, also ist der nächste Komponist, mit dem wir uns befassen, Manfred Gurlitt (1890-1973). Mit 18 Jahren bereits wurde er Korrepetitor an der Hofoper seiner Vaterstadt Berlin. 1914 ging er als Erster Kapellmeister und Operndirektor nach Bremen; 1924 wurde er zum Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden ernannt. 1933 aller seiner Ämter in Deutschland enthoben, emigrierte er 1939 nach Japan, wo er von 1942 bis 1945 ebenfalls Repressionen erfahren mußte. Nach dem 2. Weltkrieg gründete er ein eigenes Opernunternehmen, mit dem er vorwiegend deutsches Opernschaffen in Japan bekannt machte.

Neben ‚Wozzeck‘ verdienen vor allem ‚Soldaten‘ (1930) nach J. M. R. Lenz Aufmerksamkeit. Für die Aufführung an der Städtischen Oper Berlin in der Inszenierung von Carl Ebert und mit Bühnenbildern von Wilhelm Reinking ergänzte er das Werk, die durch den Entwurf Reinkings eröffnete Möglichkeit der Simultanszene nutzend. Er nahm damit B. A. Zimmermann um mehr als 30 Jahre voraus. Anfang der 30er Jahre schrieb ihm Max Brod nach Emile Zolas ‚Nana‘ ein Libretto, die 1933 in Dortmund geplante Uraufführung konnte erst 1958 nachgeholt werden.

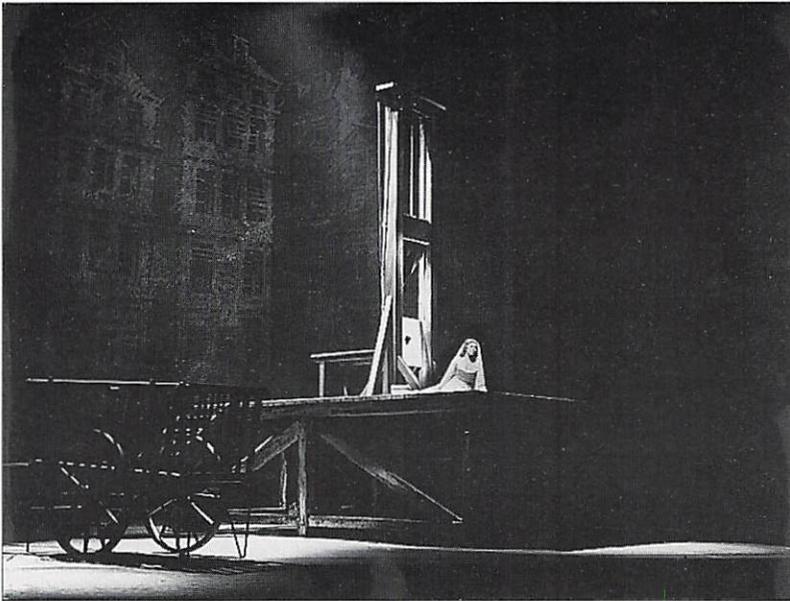
Gurlitts ‚Wozzeck‘ erfuhr in den letzten Jahren immerhin einige wenige konzertante und auch szenische Aufführungen, in Wien, in Bremen und auch in der Berliner Philharmonie durch das Deutsche Sinfonie-Orchester mit Absolventen des Ferenc-



Dantons Tod  
Deutsche Oper Berlin

Fricsay-Dirigentenkurses. Es schloß sich eine CD-Einspielung unter Gerd Albrecht an. Trotzdem muß das Werk als durch Alban Berg fast vollständig verdrängt betrachtet werden. Ähnlich wie bei ‚La Bohème‘ von Puccini und Leoncavallo reichen die für den Experten herausstechenden Unterschiede nicht aus, die Gemeinsamkeit des Sujets und die unzweifelhaft vorhandene Genialität des berühmteren Werks als Hinderungsgrund für das weniger bekannte aus dem Feld zu schlagen. Genauso wie es bei Leoncavallo nichts nützt, darauf hinzuweisen, daß hier der Roman von Murger sehr viel genauer umgesetzt sei, nützt es nichts, auf die Vorzüge der Fassung von Gurlitt wie den Chor im Orchestergraben für das allgegenwärtige ‚Wir arme Leut‘ hinzuweisen.

Mit ‚Dantons Tod‘ begründeten sowohl der Komponist Gottfried von Einem als auch der kurzfristig für Otto Klemperer eingesprungene Dirigent Ferenc Fricsay ihren Weltruhm. Wie in den beiden ‚Wozzeck‘-Versionen folgt auch das vom Komponisten zusammen mit Boris Blacher geschriebene Libretto weitgehend dem Wortlaut von Büchners Text, dennoch handelt es sich hier um eine Bearbeitung, die sich zum Teil weit vom Original entfernt.



Dantons Tod  
Deutsche Oper Berlin

Sie haben eine große Choroper daraus gemacht, was für den in der Französischen Revolution historisch angesiedelten Stoff naheliegend, aber durch Büchners Text nicht unbedingt vorgegeben ist. Die Charakterisierung der Individuen tritt etwas zurück zugunsten großer Tableaus. Einige der berühmtesten Zitate sind elegant umschiff. „Wir haben nicht die Revolution, die Revolution hat uns gemacht“ braucht nicht ausgesprochen zu werden, die aktive Rolle der Massen wird durch die Handlung repräsentiert. Danton ergibt sich sehr schnell in sein Schicksal, so hat er gar keine Gelegenheit für sein „Die Revolution ist wie Saturn, sie frißt ihre eigenen Kinder.“

Auch Wolfgang Rihm (\* 1952) begründete seinen Ruf als einer der profiliertesten Komponisten seiner Generation mit Büchner. Die Gattungsbezeichnung „Kammeroper“ für ‚Jakob Lenz‘ steht in Klammern, das Libretto von Michael Fröhling definiert sich „frei nach G. Büchners Lenz“. Eine Oper mag man das Werk ungern nennen, die von Rihm später favorisierte Bezeichnung „Musiktheater“ trifft ebensowenig zu. Am ehesten ist das Werk als eine Szenische Kammermusik zu bezeichnen. Elf Musiker, fünf Bläser, drei Violoncelli, Schlagzeug und Cembalo, geben den geschärften, Choral und selbst Rock-Muster nicht aussparenden Klang. Von Büchner (und dem historischen Lenz) abweichend, führt die Episode geradewegs in Zwangsjacke und Tod. Wie in einer Passion wird das Leiden der Hauptfigur an der Welt und das Unverständnis seiner Zeitgenossen vorgeführt, ‚Jakob Lenz‘, ein Auftragswerk der Hamburgischen Staatsoper ist eine der – nach Aufführungszahlen – erfolgreichsten zeitgenössischen Opern. An der Deutschen Oper Berlin wurde sie 1983 in einer Pro-

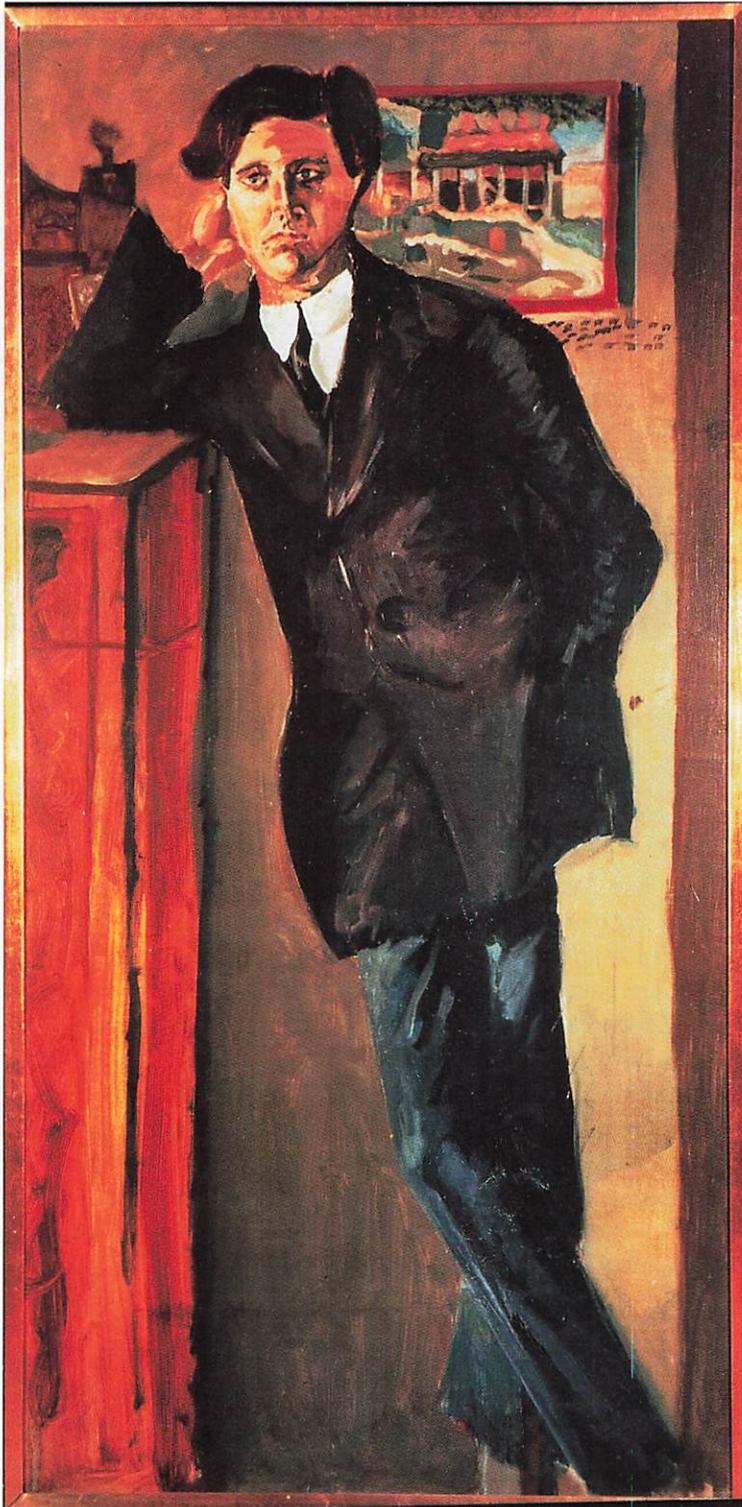


Jakob Lenz  
Deutsche Oper Berlin

duktion ‚Vor dem Eisernen Vorhang‘ gezeigt, eine Schallplattenaufnahme schloß sich daran an.

Im gleichen Jahr wie ‚Jakob Lenz‘ erschienen, ist ‚Leonce und Lena‘ von Paul Dessau (1894-1979) das genaue Gegenteil davon. Es ist das opus ultimum des Komponisten, der die Uraufführung in der Inszenierung seiner Frau, Ruth Berghaus, nicht mehr erleben konnte, er starb fünf Monate davor. Hatte Dessau in seiner vorletzten Oper, ‚Einstein‘, entstanden 1971-1973 im Auftrag der Deutschen Staatsoper Berlin, noch einmal die Prinzipien eines ideologisch determinierten, vereinfachenden und belehrenden Musiktheaters festgeschrieben, so scheint er jetzt als über Achtzigjähriger nichts und niemandem mehr verpflichtet. Die subtile, äußerst „moderne“ Musiksprache überrascht ebenso wie die Kürze des Werks, das wenig mehr als eine Stunde dauert. Das Libretto von Thomas Körner (das sich an den Wortlaut Büchners hält) setzt die Szene des Schulmeisters, der den Bauern das „Vivat“ einstudiert, an den Anfang und hangelt sich dann von Szene zu Szene im Krebsgang durch die Vorlage, um in das gewohnte Schlußbild zu münden.

Büchner auf der Opernbühne – ein Kapitel der Musikgeschichte, das gewiß noch nicht abgeschlossen ist. Das Fragmentarische, das für Interpretationen Offene seiner Werke reizt weiterhin. Was noch aussteht, ist eine imaginäre Büchner-Oper, ein Opernkomponist, der die Figur des Pietro Aretino im Sinne Büchners – und das ist im Sinne moderner Operndramaturgie - auf die Bühne bringt, und damit den verlorenen Plan Büchners rettet.



Alban Berg

Gemälde von Schönberg (1910)

## Alban Berg

### Zeittafel

- 1885 Am 9. Februar wird Alban Maria Johannes Berg als Sohn des Buchhändlers Conrad Berg und seiner Frau Johanna, geb. Braun, in Wien geboren
- 1895 Schüler am Realgymnasium in Wien
- 1900 Tod des Vaters
- 1901 Erste Kompositionsversuche  
Am 23. Juli: erster Asthmaanfall, Beginn eines lebenslangen Leidens; angeblich soll seit dem die Zahl 23 für den abergläubischen Berg als „Schicksalszahl“ gegolten haben
- 1904 Reifeprüfung; im Herbst Beginn des Studiums bei Schönberg; Freundschaft mit Webern
- 1907 *Klaviersonate op. 1; Sieben frühe Lieder*
- 1911 Ende der Lehrzeit bei Schönberg  
Berg heiratet Helene Nahowski
- 1912 Komposition der *Altenberg-Lieder op. 4*
- 1913 Konzertskanal bei der Uraufführung der *Altenberg-Lieder*
- 1914 Berg sieht Büchners *Wozzeck* und entschließt sich sofort zur Komposition *Drei Orchesterstücke op. 6*
- 1916 Berg wird zum Militärdienst eingezogen
- 1921 Beendigung der Komposition des *Wozzeck*
- 1922 Instrumentierung und Klavierauszug des *Wozzeck*
- 1923 Schönberg macht seine Schüler mit seiner ‚Methode der Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen‘ bekannt
- 1925 Am 14. Dezember: Uraufführung des *Wozzeck* an der Berliner Staatsoper (Dirigent: Erich Kleiber)
- 1927 Uraufführung der *Lyrischen Suite* durch das Kolisch-Quartett in Wien  
Uraufführung des *Kammerkonzerts* in Berlin unter Hermann Scherchen
- 1928 Berg entschließt sich den *Lulu*-Stoff von Wedekind zu vertonen
- 1934 *Lulu* im Particell vollendet  
Kleiber bringt die *Symphonischen Stücke* aus *Lulu* zur Aufführung
- 1935 *Violinkonzert*  
September: Blutvergiftung als Folge einer Furunkulose  
Am 23. Dezember stirbt Alban Berg in Wien

## Traumgekrönt

(Rainer Maria Rilke)

Das war der Tag der weißen  
Chrysanthemen,  
mir bangte fast vor seiner Pracht . . .  
Und dann, dann kamst du mir die Seele  
nehmen  
tief in der Nacht.

Mir war so bang, und du kamst lieb und  
leise,  
ich hatte grad im Traum an dich gedacht.  
Du kamst, und leis' wie eine  
Märchenweise  
erklang die Nacht.

Rilkes Gedicht vertonte Berg  
in den ‚Sieben frühen Liedern‘

Volker Mertens

## Alban Berg und das ‚Junge Wien‘

„Das Wienerische setzte er gleichsam als gottgegeben voraus“, schreibt Theodor W. Adorno in seiner ‚Erinnerung‘ an Alban Berg. Wienerisch war Berg in seiner geistigen Herkunft und Existenz, ein Spätgeborener des ‚Jungen Wien‘. Peter Altenberg, der Senior dieser Gruppe (wenn man sie so nennen darf), gehörte zu Bergs Freunden, mit Arthur Schnitzler und Hermann Bahr verkehrte er, Karl Kraus bewunderte er. In Lebensstil und Habitus glich er den ‚Jung Wienern‘: Berg pflegte seine physiognomische Ähnlichkeit mit Oscar Wilde, dem englischen Prototyp des *décadent*, er kultivierte einen selbstverständlichen Hedonismus, liebte guten Wein und feine Speisen, eine schön gestaltete Umgebung und edle Dinge, er lebte aus der Sicherheit eines „geheimen, aber verbrieften Vorrechts“ (Adorno) auf ein exklusives Leben; vor der Berührung mit dem Niederen und Häßlichen schauderte ihm. Schon sein Vorname „Albano“ und der seiner Schwester „Smaragda“ verweisen auf die zeittypische Vorliebe für Kostbar-Erlesenes. Er hätte eine literarische Figur in einer Erzählung der österreichischen Moderne sein können. Diese ‚Jung Wiener‘, Söhne aus gutem gehobenen Bürgertum mit reichem Bildungshintergrund und geringer Lebensnähe, wollten die Literatur der Zeit erneuern, fühlten den Zerfall der alten Ordnungen, das Zerschneiden der traditionellen Werte, und schwankten zwischen Schönheitskult und Ästhetizismus einerseits, Aufbruchstimmung und Erneuerungswillen andererseits. „Es kann sein, daß wir am Ende sind, am Tode der erschöpften Menschheit, und das sind nur die letzten Krämpfe. Es kann sein, daß wir am Anfang sind, an der Geburt einer neuen Menschheit, und das sind nur die Lawinen des Frühlings“, schrieb Hermann Bahr. Die „neue Menschheit“, die er hier sehen möchte, sollte von neuen Werten und einer neuen Ästhetik geprägt sein, die jedoch erst nur geahnt werden. Die Verunsicherung, die durch die Entwicklung von Naturwissenschaft und Technik und die immer unverständlicher und entfremdeter erfahrene äußere Welt erzeugt wird, führt zu einer radikal subjektivistischen Weltsicht: „Wir haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie *empfindet*“ (Bahr). Nicht nur die Literatur der französischen *décadence*, auch die Malerei der Impressionisten gab den ‚Jung Wienern‘ wichtige Impulse: nicht der Gegenstand, sondern die von ihm ausgehende Stimmung, die Sinneswahrnehmung ist das Entscheidende. Die Wirkung ist eine ins Unendliche gesteigerte Sensibilität, das Ich reflektiert nur die Wahrnehmungen, die Sprache bildet die Empfindungen und Stimmungen unmittelbar ab. So soll die Kunst zum Medium der neuen Welterfahrung werden. Kennzeichnend für die Bildungselite im Wien der Jahrhundertwende ist deshalb die Offenheit für alle Erscheinungsformen der Kunst:

Diese Mentalität prägt noch den jungen Alban Berg. Er zögert, ehe er sich auf die Musik festlegt, er hätte auch Literat werden mögen. Er war von den Anfängen her nur zufällig Musiker, er „war Künstler vor allem anderen“ (Adorno), „unkritisch, aber empfänglich für altes und neues Schönes, sei es Musik, Literatur, Malerei, bildende Kunst, Theater oder Oper“, sagt Arnold Schönberg über ihn. Seine ersten Werke sind folgerichtig Vertonungen von Gedichten, wobei er eine bemerkenswerte Sicherheit im Zugriff auf poetisch qualitätsvolle Texte und eine große Sensibilität bei ihrer Musikalisierung beweist, indem er die Stimmung aufzunehmen, zu gestalten und zu intensivieren versteht. Doch auf die Dauer blieb ihm das zu unverbindlich. Wie seine literarischen Zeitgenossen suchte Berg der Fixierung auf das Schöne, dem ästhetischen Zirkel zu entkommen, aus der „mystischen Kugel“ (Hofmannsthal) herauszutreten. Der Weg dazu hieß Arnold Schönberg. „Lehrer, Prophet, Messias“, wie er ihn im Jahre 1911 nannte, der ihn von seiner „Vokalinsel“ herunterholte auf das festere, solidere Land der Instrumentalmusik. Alle Arbeiten Bergs für Schönberg geben die schwelgerische Gesangslinie auf zugunsten des abstrakteren rein Instrumentalen. „Glauben und Hoffen – und Liebe“ zur Musik habe er ihm erweckt, schreibt Berg in einem Gedicht zu seinem 60. Geburtstag. Schönbergs strenger Unterricht ist für Berg die Möglichkeit, der Bedrohung durch das Gestaltlose zu entgehen. Die Dialektik vom Bedürfnis nach Ästhetisierung und bewußt formaler strenger Gestaltung bleibt auch später für sein Werk bestimmend. Immer wieder gibt es tonale Partien im Zwölftönig-Durchkonstruierten, die in ihrer umstandslosen Intensität den Gebildeten unter den Verächtern der Tradition peinlich sind. Hier, in diesen suggestiv-unmittelbar „schönen“ Momenten wird eine mystische Dimension Gestalt, die typisch für die Dekadenzliteratur ist: sie bezeichnet ein subjektives Sinnerlebnis, eine Erfahrung „einfacher“ Wahrheit, vor allem von „Glaube, Hoffen und Liebe“, aber auch von Tod.

Die „jugendstilhafte“ Ästhetik ist dann in der ‚Lulu‘ selbst zum Thema geworden. Karl Kraus hatte ihm schon 1913 Frank Wedekinds Stück (das damals noch ‚Lulu‘ hieß) als „Tragödie von der letzten, ewig mißverstandenen Frauenanmut“ nahegebracht. Die Titelheldin ist eine typisch jugendstilhafte femme fatale et fragile, wie sie die bildenden Künstler in Paris und Wien immer wieder dargestellt hatten. Insofern ist sie eine Verwandte der Salome von Oscar Wilde und Richard Strauss, jedoch anders gestaltet, nicht rauschhaft, sondern analytisch durch Bergs Formkunst. Analog zur bildenden Kunst könnte man vom Übergang vom floralen zum geometrischen Jugendstil sprechen, wie ihn die Wiener Künstler im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts allmählich vollzogen. Die Bilder des von Berg hoch geschätzten Gustav Klimt mochten vor Bergs innerem Auge stehen: das Sinnlich-Weibliche in den verschiedensten Kleidern, vom leichten Schleier bis zum reichen Gewand der vornehmen Dame. Aber auch die Bilder Egon Schieles mit den gemarterten Frauenleibern und ihrer direkten Sexualität kamen dazu. Glanz und Elend des Sexus werden in der ‚Lulu‘ durch die formale Komplexität der Musik in die Distanz gebracht, die der Text vom Prolog her verlangt, und die Bergs Bedürfnis entsprach: Lulu ist ebenso ein Bild aus dem Fin de siècle wie die einkomponierte Kritik daran.



Szene aus ‚Lulu‘. Paris 1979

Regie: Patrice Chéreau

Auch der ‚Wozzeck‘ ist diesen ‚Jung Wiener‘ Ursprüngen näher, als seine spätere Rezeption als ‚Oper des sozialen Mitleids‘ vermuten läßt. Als Berg am 5. Mai 1914 die Premiere von Büchners Drama besuchte und anschließend beschloß, das Werk zur Grundlage einer Oper zu machen, war es nicht etwa die Sozialkritik, die ihn faszinierte, sondern, ganz fin-de-siècle-haft, ‚der unerhörte Stimmungsgehalt‘ der Aufführung (Brief an Webern). Viele Künstler in Wien waren damals von diesem Theaterereignis beeindruckt, sie erlebten es, wie Berg, vornehmlich als ästhetisches und nicht als politisches Phänomen. Neben dieser Beeindruckbarkeit durch suggestive Stimmungen gehörte die Faszination durch außergewöhnliche Seelenzustände und Psychopathie zu den typischen Eigenschaften Bergs und der Wiener Künstler. Für Berg war Büchners Werk vermutlich auch deshalb als Sujet besonders ansprechend, weil er eine innere Distanz zu dieser Welt der ‚armen Leut‘ hatte und sie produktiv umsetzen konnte: ‚Also, das sind keine aristokratischen Allüren, daß mir die einfachen Leute nicht passen. Vielleicht ist es nur das Exterieur und der Geruch dieser dritten Klasse‘, schrieb er über eine Eisenbahnfahrt am 1. November 1914 an seine Frau – das typische Urteil eines *décadent* über die ‚platte, gemeine und mißgeborene Welt‘ (Bahr), vor der sich dieser durch Künstlichkeit schützt und das Komponieren war ein ‚künstlich‘ machen. Unmittelbares Erleben geht nur in wenigen Szenen des Soldatenlebens ein, hier sieht man Reflexe von seiner gerade nur neunmonatigen Dienstzeit in einer Kompanie während des Krieges. Trotz Zusammenbruch und Abwehr alles Erniedrigenden blieb Berg dem Zeiterleben weitgehend

**Residenzbühne**  
 Rotenturmstraße 20. – Fleischmarkt 1.  
 Anfang 8 Uhr. Ende vor 10 1/2 Uhr.  
 Summe 12 Vorstellungen:  
**Wozzeck.**  
 Von Georg Büchner.

Thouid . . . . .	Fr. Farnwald
Marie . . . . .	Hil. Gumbel
Lambourmajor . . . . .	Fr. Guback
Kumpfmacher . . . . .	Fr. Kumpfmacher
Dollner . . . . .	Fr. Kumpfmacher
Kuders . . . . .	Fr. Kumpfmacher
Trabe . . . . .	Fr. Kumpfmacher
Räbe . . . . .	Hil. Gumbel
Wirtin . . . . .	Hil. Gumbel
Erster Diener . . . . .	Fr. Kumpfmacher
Zweiter Diener . . . . .	Fr. Kumpfmacher
Geistl . . . . .	Fr. Kumpfmacher
Wergerei . . . . .	Hil. Gumbel
Erster Kuchbrenner . . . . .	Fr. Kumpfmacher
Zweiter Kuchbrenner . . . . .	Fr. Kumpfmacher
Ein Kuchbrenner . . . . .	Fr. Kumpfmacher
Ein Bauer . . . . .	Fr. Kumpfmacher
Ein Arbeiter . . . . .	Fr. Kumpfmacher
Ein alte Frau . . . . .	Hil. Gumbel



Am 5. Mai 1914 sah Berg im Residenztheater Wien eine Aufführung des ‚Wozzeck‘. Bereits von Mai/Juni des gleichen Jahres stammen er die ersten Skizzen zu seiner Oper.

entrückt, insgesamt tangierte ihn das Kriegserlebnis und der Zusammenbruch der Monarchie innerlich viel weniger als die meisten Zeitgenossen, er bewahrte seine reine Unberührbarkeit. Den Menschen des ‚Wozzeck‘ stand er gleichsam klinisch-diagnostizierend gegenüber, sie gingen ihn nicht unmittelbar etwas an, nur so konnte er gestalten. Schönberg verstand diesen notwendigen Mechanismus nicht, wenn er Bergs Stoffwahl mit einem viel zitierten Wort kritisierte, Musik solle sich lieber mit Engeln als mit Offiziersdienern beschäftigen. Von „weißer Märchenhand“ und „Sternkränzchen“ hatte Berg in seinen Jugendliedern oft genug gesungen, gerade von der Distanzlosigkeit dieser liebes- und schönheitstrunkenen Poesie wollte er sich befreien, eben, weil ihm die Engel viel näher waren, wandte er sich dem Offiziersdiener Wozzeck zu. Hier war ein Stoff, dramatisch fast ungestaltet, an dem er seine Kräfte messen konnte. Und als Form- und Gestaltungsproblem ging Berg ihn zunächst auch an. Er hat selbst mehrfach auf die „Heranziehung von mehr oder weniger alten Formen“ (‚Das Opernproblem‘) hingewiesen und einen eigenen Aufsatz ‚Die musikalischen Formen in meiner Oper Wozzeck‘ geschrieben. Die höchst bewußte differenzierte Gestaltung ist das Mittel, sich den Gehalt des Dramas vom Leibe zu halten: „Fern von der Schlacht und dennoch mittendrin! So wie die Dichter!“ lautet einer der ‚Texte auf Ansichtskarten‘ von Peter Altenberg. Alban Berg hat diesen nicht (wie fünf andere darunter) in Musik gesetzt, aber er taugte gut als Motto seiner Kunst.

Die ‚Altenberg-Lieder‘ op. 4 aus dem Jahre 1912, Bergs erste „Rückkehr“ zur Vokalmusik nach den Übungen im strengen Instrumentalstil, zeigen seine Position in der Wiener Moderne aufs deutlichste: die aphoristischen Texte des bewunderten Autors (der zu Unrecht als Caféhaus-Literat abqualifiziert wird), sind sentimental

und ironisch, metaphysisch und platt in einem, bieten Sinn und verweigern ihn zugleich. Berg nimmt diese Unabgeschlossenheit auf, seine Musik bewegt sich in Andeutungen und Möglichkeiten, bricht schnell die aufkommende Sentimentalität, gibt sich ihr erst im fünften und letzten Lied, wenn von „Einsamkeit“ und „Frieden“ die Rede ist, in weit ausschwingenden tonalen Bögen hin. Schutz gegen Trivialität bietet hier die strenge Form der Passacaglia. Der Weg aus der ästhetischen Existenz ins Leben ist einer der „Arbeit“, der künstlerischen Bemühung, die in der gegliückten Form zur neuen Wahrheit wird. Als solche kann sie dann auch zur sozialen Wahrheit werden – eher in Auge und Ohr des Aufnehmenden als im Plan des Komponisten. Berg ging es nicht um die „armen Leut“, sondern um die Wahrheit der Kunst, die letztlich mit der Wahrheit des Lebens zusammenfällt – eines Lebens jedoch, in dem Anmut und Schönheit, Ganzheit und Harmonie, im Unterschied zu den frühen Werken der „Jung-Wiener“, wie den lyrischen Dramen Hugo von Hofmannsthal, jetzt nur noch als verlorene darstellbar sind: daraus resultiert der Ton der Trauer, der Bergs Musik fast immer grundiert.

# Staats - Theater

Opernhaus

Berlin, Montag, den 14. Dezember 1925

**14. Karten-Reservesatz.**

(Außer Abonnement.)

**Uraufführung:**

Georg Büchners

## Wozzeck

Oper in drei Akten (15 Szenen) von Alban Berg.

Musikalische Leitung: General-Musikdirektor Erich Kleiber.  
In Szene gesetzt von Franz Ludwig Hörth.

Wozzeck . . . . .	Leo Schützendorf
Tambourmajor . . . . .	Fritz Soot
Andres . . . . .	Gerhard Witting
Hauptmann . . . . .	Waldemar Henke
Doktor . . . . .	Martin Abendroth
1. Handwerksbursch . . . . .	Ernst Osterkamp
2. Handwerksbursch . . . . .	Alfred Borchardt
Der Narr . . . . .	Marcel Noé

Marie . . . . .	Sigrid Johanson
Margret . . . . .	Jessyka Koettrik
Mariens Knabe . . . . .	Ruth Iris Witting
Soldat . . . . .	Leonhard Kern

Soldaten und Burschen, Mägde und Dirnen, Kinder.

Gesamtausstattung: P. Aravantinos.

Technische Einrichtung: Georg Linnebach.

Nach dem 2. Akt findet eine längere Pause statt.

Kein Vorspiel.

Den Besuchern der heutigen Vorstellung wird das neu erschienene Heft der „Blätter der Staatsoper“ unentgeltlich verabfolgt.

## Zweiklang der Traditionen Zwischen Romantik und Zwölftontechnik.

### Notizen zur kompositorischen Entwicklung Alban Bergs

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die unrhetorische, gleichsam drahtverspannte zwölftönige Lyrik Anton Weberns zum Vorbild der jungen Komponisten Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen. Heute aber ist die originäre schöpferische Kraft des anderen Schönbergsschülers, Alban Berg, im öffentlichen Konzertleben allgegenwärtig. Der schwärmerische Jüngling entwickelte sich vom Liedkomponisten, der bei Arnold Schönberg studierte, mit seinen Opern ‚Wozzeck‘ (1921) und ‚Lulu‘ (1935) zum einflußreichen Erneuerer des musikalischen Dramas. Berg gelang mit dem ‚Kammerkonzert‘ (1925) und seinem ‚Violinkonzert‘ (1935) auf höchstem Niveau eine Renaissance der Gattung des Konzerts und seine ‚Drei Orchesterstücke‘ (1914) bezeugen die fruchtbare Aneignung der symphonischen Tradition Gustav Mahlers.

Alban Berg ist von den bedeutenden Schülern Arnold Schönbergs (Webern, Eisler) wohl der begabteste und weltoffenste gewesen. Wie Schönberg und Webern, öffnete sich auch Berg der freien Atonalität und in seinem letzten Lebensjahrzehnt der Zwölftontechnik. Aber Bergs Umgang mit der Reihentechnik schloß traditionelle musiksprachliche Formulierungen nie aus, öffnete sich in seiner Oper ‚Lulu‘ Wirkungen des Jazz, im Violinkonzert volkstümlicher Melodik. Ob ‚Altenberg-Lieder‘,



Schönberg (Selbstporträt)

Orchesterstücke, ‚Kammerkonzert‘ oder ‚Wozzeck‘, Berg war ein staunenswerter musiksprachlicher Integrator, der avanciertes Komponieren mit Ausdruckscharakteren der Tradition zu versöhnen trachtete.

Hineingeboren wurde Alban Berg in eine Wiener Kaufmannsfamilie. Der Vierzehnjährige spielte mit seiner Schwester Smaragda vierhändig Klavier und beide entdeckten auf solche Weise die symphonische Literatur von Haydn bis Brahms. Alban begleitete aber auch gern den „Sänger“ der Familie, den älteren Bruder Charley und wurde so mit einiger Opernliteratur und mit den großen Liedmeistern, von Schubert bis Hugo Wolf vertraut. Charley sang aber auch viele der Lieder Albans zum erstenmal, als der Fünfzehn-

jährige zu komponieren begonnen hatte und im Verlauf weniger Jahre weit über 80 Lieder schrieb. Und Charley hatte auch die Zeitungsnotiz entdeckt, in der Schönberg sich als Theorie- und Kompositionslehrer empfahl; er besuchte Schönberg, zeigte ihm die Liedkompositionen seines Bruders und der Meister akzeptierte den neunzehnjährigen jungen Mann als Schüler. Im Herbst 1904 begann Bergs Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt, der sich später zum Studium der Analyse und Komposition weitete, ein Studium, das für den künstlerischen Werdegang Alban Bergs von entscheidender Bedeutung wurde. Denn Berg lernte in diesen sechs Jahren intensiver Arbeit und Zusammenarbeit mit Schönberg nicht allein die Grundlagen musikalischer Komposition, sondern nahm auch an der revolutionären musiksprachlichen Entwicklung des Lehrers von seinen frühen tonalen Werken bis zu den in freier Atonalität geschriebenen fasziniert Anteil. Und der Schüler wurde zum Freund. Im Schönberg-Kreis lernte er Anton Webern kennen, mit dem ihn eine schwärmerische Anhänglichkeit zu Gustav Mahler und eine lebenslange Freundschaft verband; Berg befreundete sich mit Wiener Literaten wie Peter Altenberg und Karl Kraus, mit Malern und dem Architekten Adolf Loos.

Berg gestand später, daß er, bevor er zu komponieren begonnen hatte, Dichter habe werden wollen. „... und ich erinnere mich da noch an ganze Epen, zu denen mich die jeweilige Schullektüre anregte. Und ganz zurück, als Kind, malte und zeichnete ich, wohl durch eine gewisse Handfertigkeit, die ich fälschlicherweise für Talent hielt, dazu veranlaßt.“

Bereits der Fünfzehnjährige hatte sich in die exzellente väterliche Bibliothek vertieft, hatte aus der Bibel, aus literarischen und philosophischen Texten ihm wichtige Passagen exzerpiert und früh seinen künstlerischen Geschmack geschult.

Bergs tiefe literarische Faszination förderte zunächst seine gefährliche Neigung, monomanisch an der Komposition von Liedern festzuhalten. Die ‚Sieben frühen Lieder‘ (1903-08) auf Texte von Lenau, Storm, Rilke, Johannes Schlaf oder die ‚Vier Lieder‘ op. 2 (1909/10), Texten Alfred Momberts und Friedrich Hebbels folgend, bezeugen eine tiefe Neigung zu romantischen Haltungen: der inneren Einkehr, der Liebessehnsucht und traumverhangener Abgeschiedenheit. Und die Ausdrucksräume der Dichtungen werden mit Einfühlung, großer melodischer Begabung und trotz spätromantischer Harmonik fein gearbeitetem, zur deutlichen Linienführung tendierendem Klaviersatz ausgearbeitet. In den Jahren 1907/08 entstand als Opus 1 dann eine einsätziges Klaviersonate, die sich bis an die Grenzen der gewählten h-Moll-Tonalität vorwagte und in ihrer Konzeption, der Ausdehnung des Durchführungsprinzips auf die Exposition, von an Brahms geschulter Kühnheit und Neuartigkeit war. Als op. 2 entstanden die ‚Vier Lieder‘ auf Texte von Mombert und Hebbel und als op. 3 ein zweisätziges Streichquartett, das Schönbergs Bewunderung erregte: „Eines ist sicher, daß sein Streichquartett mich in unglaublicher Weise überraschte durch die Fülle und Ungezwungenheit seiner Tonsprache, die Kraft und Sicherheit der Darstellung, die sorgfältige Durcharbeitung und die bedeutende Originalität.“ Mit dem Streichquartett (1910), das noch unter der Anleitung Schön-

bergs entstanden war, beendete er seine Lehrzeit und heiratete am 3. Mai 1911 die Sängerin Helene Nahowski, die er im Jahre 1907 kennengelernt hatte. Da der Vater Helenes weder dem Komponisten Berg, noch seiner angegriffenen Gesundheit – Berg litt an Asthma – traute, mußten die Verlobten zum Protestantismus konvertieren, um eine spätere Scheidung zu erleichtern. Im Jahre 1915 wurden sie indes katholisch getraut.

In den nächsten Jahren entstehen die ‚Fünf Orchesterlieder‘ nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg (1912), deren Uraufführung Schönberg leitete und die 1913 in einem ungewöhnlichen Konzertskanal untergeht. (In Paris erlitt Strawinskys Ballett ‚Le Sacre du printemps‘ im gleichen Jahr ein vergleichbares Schicksal.) Altenbergs Texte zeugen von seiner Begabung zu pointierter Lyrik: „Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald?!?! Alles rastet, blinkt und ist schöner als zuvor. Siehe, Fraue, auch du brauchst Gewitterregen!“ Es sind aber auch aphoristische, von tiefer Resignation geprägte Anrufungen: „Nichts ist gekommen, nichts wird kommen für meine Seele ... Die Tage werden dahinschleichen, und umsonst wehen meine aschblonden, seidnen Haare um mein bleiches Antlitz.“ Bergs kommentierendes großes Orchester überrascht durch kammermusikalische, Celesta, Klavier, Harmonium einbeziehende Färbungen, durch fein ziselierten, ausgesparten Satz und durch ungewöhnliche Techniken der Klangerzeugung: Glissandi, Tremoli, Flatterzunge, Flageolett. Das ironisch gebrochene dritte Lied, ‚Über die Grenzen des Alls blicktest du sinnend hinaus‘ beginnt mit der Setzung eines zwölftönigen Akkordes. Im gleichen Jahr komponierte Berg ‚Vier Stücke für Klarinette und Klavier, op. 5‘. Zwar greifen sie Schönbergs und Weberns Neigung zum miniaturistischen Komponieren, zu expressiv gespannten Konzentraten auf, aber hier äußert sich nicht expressionistisch konzentrierter Lyrismus, wie etwa in Weberns ‚Fünf Sätzen für Streichquartett‘ oder seinen ‚Bagatellen‘, sondern Bergs gestautes musikdramatisches Temperament. Daneben entstehen Klavierauszüge zu Werken Schrekers und Schönbergs und analytische Arbeiten, so ein Führer zu Schönbergs ‚Gurreliedern‘, die Bergs bedeutende literarische Begabung bezeugen.

Als Antwort auf die Kritik des Lehrers an seinem Komponieren, schreibt Berg 1914 ‚Drei Orchesterstücke op. 6‘ – Präludium, Reigen, Marsch –, die er Schönberg zu dessen vierzigstem Geburtstag widmet. Es sind groß konzipierte symphonische Charakterstücke, die Mahlers Vorbild erkennen lassen. Im Mai des Jahres 1914 sieht

**DAS SCHICKSAL EINER MODERNEN OPER**

Jänner 1923

**Euer Hochwohlgeboren!**

Ich erlaube mir mitzuteilen, daß der Klavierauszug meiner Oper

**W O Z Z E C K**

(nach Georg Büchners Drama)

soeben erschienen ist. Der Auszug hat 230 Großquartseiten, kostet

150.000 österr. Kronen und ist direkt von mir zu beziehen.

Höchachtungsvoll

**Alban Berg**

Wien XIII. Trauttmansdorffgasse 27.

Berg in den Wiener Kammerspielen Georg Büchners ‚Wozzeck‘ und entschließt sich spontan zur Vertonung. Die Ausarbeitung des Libretts und die Arbeit an der Komposition wird indes durch seinen Militärdienst verzögert. Während Berg das Libretto zu ‚Wozzeck‘ schon im Jahre 1917 been-

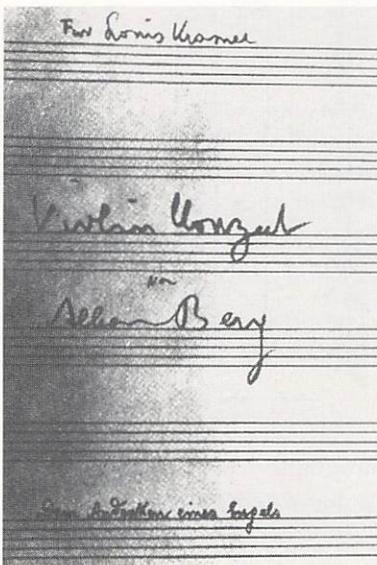
The image shows a page from the autograph manuscript of Alban Berg's opera 'Wozzeck'. The score is written in black ink on aged paper. At the top, there are handwritten notes: '28', 'Del. and. gage. Tier. (G. H. G.)', and '(Allegro. m.)'. The score consists of several systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cello/Double Bass (Kb.). The second system includes staves for Violin I (Vcl. I.), Violin II (Vcl. II.), Viola (Vcl. III.), and Cello/Double Bass (Kb.). The third system is for the Grand Piano (Gr. Pian.). Below the piano part, there is a section titled 'VERWANDLUNG' (Transformation) with the tempo marking 'Allegro d. (= ca. 50)'. This section includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as 'ppp' and 'pp'. There are also performance instructions and tempo changes, such as 'Tempo' and 'ritardando'. The page is numbered '110' and '115' in boxes, and 'G.P.' is written at the end of several systems.

Seite aus dem ‚Wozzeck‘-Autograph

III. Akt, Überleitung von der zweiten zur dritten Szene

det, vollendet er die Komposition der dreiaktigen Oper im April 1921 und publiziert den Klavierauszug im Selbstverlag mit Unterstützung Alma Mahlers. Aber erst nach der Aufführung der ‚Bruchstücke aus Wozzeck‘ durch Hermann Scherchen, wagt Erich Kleiber die Uraufführung der Oper in der Berliner Staatsoper (14. Dezember 1925). Sie wird zu einem großen Erfolg und ‚Wozzeck‘ wird in den nächsten Jahren in den Hauptstädten Europas (mit Ausnahme von Rom und Paris) und sogar in Oldenburg gespielt.

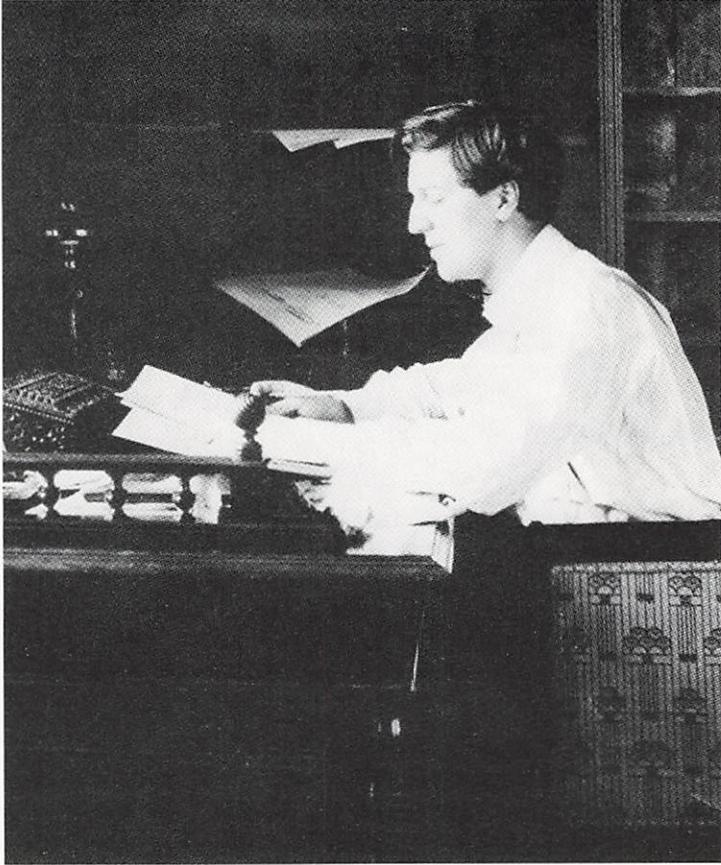
Augenscheinlich folgerichtig hatte sich Bergs kompositorische Entwicklung bis in die zwanziger Jahre hinein vollzogen. Seine Kompositionen im Stil freier Atonalität hatte Berg – nach dem Verlust der Tonalität und ihrer architektonischen Bildungen – durch die Intensivierung motivisch-thematischer Arbeit und die Einbeziehung alter Gestaltungsformen wie Invention, Fuge, Passacaglia, Variation, Rondo, Sonatenhauptsatzform zu sichern versucht – systematisch insbesondere in seiner Oper ‚Wozzeck‘. Aber Schönberg begab sich in jener Nachkriegszeit intensiver denn je auf die Suche nach einer Methode, die den atonalen Kompositionen eine vergleichbare architektonische Festigkeit wie tonalen Werken sicherte und die Ausarbeitung größerer Werke gestattete. Nachdem er um das Jahr 1923 das Reihen-Prinzip in einigen Klavierstücken erprobt hatte, machte Schönberg seine Schüler mit der ‚Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen‘ zu komponieren, vertraut. Alban Berg näherte sich den neuen kompositorischen Möglichkeiten in vorsichtigen Schritten. Er komponierte nunmehr zwölftönig einen Storm-Text der frühen Jahre, schrieb eine sechsteilige ‚Lyrische Suite‘ für Streichquartett, teils im atonalen, teils im reihentechnischen Medium, komponierte die dreiteilige Arie ‚Der Wein‘ zwölftönig und danach seine unvollendet gebliebene Oper ‚Lulu‘ als Zwölftonwerk ebenso wie das ‚Violinkonzert‘ (1935).



Aber in all diesen reihentechnischen Arbeiten ist auffällig, daß Berg seine Reihen so disponierte, daß sie tonaler Färbungen fähig wurden. Mit größter Logik geschah das im ‚Violinkonzert‘, dessen letzter Satz die zwölftönige, tonal gefärbte Reihendisposition – g-Moll, D-Dur, a-Moll, E-Dur, Ganztöne – mit Rudolf Ahles Choral, ‚Es ist genug, Herr, spanne mich doch aus‘ konfrontierte. Ihn hatte Bach in seine Kantate ‚O Ewigkeit, du Donnerwort‘ integriert. Dementsprechend beendet Berg seine zwölftönige Reihe mit vier aufsteigenden Ganztonschritten, deren Struktur dem Beginn des Chorals gleicht.

In einer Studie über ‚Lulu‘ bekennt Pierre Boulez, daß Berg nur scheinbar der gute und gehorsame Schüler Schönbergs war. „Bergs Haltung gegenüber dem von Schönberg verkündeten Dogma

der Reihe ist überraschend; er respektiert und ignoriert es im selben Augenblick, oder er bedient sich seiner mit einer solchen Freiheit, einer solchen Ungeniertheit, daß er aus der Reihe herauszieht, was er darin finden möchte ...“ Aus solcher Haltung zum zwölftönigen System resultierte eine originäre, persönliche Musiksprache, der es auf staunenswerte Weise gelingt, mit den Vorstößen in neues Fruchmland zugleich noch einmal anspielungshaft die musiksprachlichen Ausdruckscharaktere der großen klassisch-romantischen Tradition zu beschwören.



Alban Berg 1923



Ekkehart Kroher

## „Das ist wirklich eine schöne Musik“

### Gedanken zu den Kammermusiken Alban Bergs

„Beim Komponieren komm' ich mir immer wie der Beethoven vor, erst hinterher merk' ich, daß ich höchstens der Bizet bin.“ Die launige Bemerkung Alban Bergs zu seinem Schüler Theodor W. Adorno, der sie überlieferte, ist, wie alles bei Berg, doppelsinnig, doppeldeutig. Denn hinter dem Bonmot verbergen sich Selbstironie und Selbstzweifel des Musikers, die u. a. den relativ schmalen Umfang seines Œuvres erklären. Man wird an Johannes Brahms erinnert, bedenkt man die Selbstkritik und schöpferischen Skrupel, die Bergs Kompositionsarbeit ständig begleiteten. Daher rührte der ruhige Rhythmus, das bedächtige Tempo seines Schaffens und nicht etwa, wie seine Kritiker unterstellten, von einem Mangel an Einfällen und Impulsen, die Berg im Gegenteil unaufhörlich zuflogen, ja geradezu bedrängten.

Sein Schaffensgesetz war nimmermüdes, sorgsames, verantwortungsbewußtes Sichten, Abwägen und Durchhören. Das galt für seine musikdramatischen Arbeiten ebenso wie für seine Orchester- und Konzertkompositionen, in deren Schatten noch immer die Werke kleinerer, also kammermusikalischer Besetzung stehen, ausgenommen vielleicht die ‚Lyrische Suite‘ für Streichquartett. Wer spricht schon vom Kammermusiker Alban Berg, der doch so viel Anderes, Wichtigeres, auch Erfolgreicheres komponiert hat. Jede Unterschätzung aber ist schon deshalb unangebracht, weil die Kammermusiken an Bergs ohnehin überschaubarem Werkkatalog zwar nicht dem Umfang, wohl aber der Zahl nach gewichtigen Anteil haben, von ihrem spezifischen Gewicht und künstlerischen Anspruch ganz zu schweigen.

Zu schweigen auch von der zu Recht getroffenen Feststellung, daß es bei Berg aufgrund der Sorgfalt und Intensität seines Komponierens eigentlich keine Nebenwerke gibt. Jede Partitur, gleich welcher Besetzung, ist ein Hauptwerk, womit schon der Stellenwert angedeutet ist, der den Kammermusiken Alban Bergs zukommt. Tatsächlich kann dieser nicht hoch genug veranschlagt werden, weil die Kammermusik-Gattungen von Berg keineswegs nur als Übungs- oder Experimentierfelder verstanden wurden, auf denen seine schöpferische Phantasie ihren Flügelschlag erproben konnte, ehe sie sich davonschwang. Darüber hinaus erweisen sich die Kammermusikkompositionen als Vorwegnahmen, als oft überraschender Vorhall des Zukünftigen.

# ALBAN-BERG OP.1-SONATE FÜR-KLAVIER

VERLAG DER SCHLESINGER'SCHEN  
BUCH-UND MUSIKHANDLUNG  
BERLIN (ROB. UND WILH. LITZAU)  
CARL-MASCHINGER-STR. 76 BIRSIEN  
ANFÜHRUNGS- UND ALLE-ANDERN  
RECHTE VORBEHALTEN: PR. 2,50  
UND ZUSCHLAG

Nirgendwo läßt sich der Weg Alban Bergs unmißverständlicher und sinnfälliger verfolgen als anhand seiner Kammermusiken, anhand der Schritte von der Klaviersonate op. 1 über die Vier Lieder nach Friedrich Hebbel und Alfred Mombert op. 2 zum ersten Streichquartett op. 3; von den Vier Stücken für Klarinette und Klavier op. 5 über die zweite Vertonung des Theodor-Storm-Gedichtes ‚Schließe mir die Augen beide‘ für Singstimme und Klavier zu der ‚Lyrischen Suite‘ für Streichquartett von 1925/26. Man würde Berg verkennen, definierte man jedes dieser Werke als einen Schritt des Musikers mehr zu sich selbst. Schließlich begegnete Berg der Skepsis seiner Frau Helene gegenüber seinen Frühwerken einmal mit der Bemerkung, daß er in ihnen „immer das Beste gab“, weshalb die Opera 1-5 „mich ganz ausdrücken“.

Vielmehr spiegeln Bergs Kammermusiken den Weg von der individuellen Bewältigung der musikalischen Vergangenheit zur unverwechselbaren Individualität seines ebenso expressiven wie vergeistigten Reifestils. Selbst bei den frühen Werken sollte nicht vergessen werden, daß – mit Adornos Worten – „die Brücken der Bergschen Musik zur Vergangenheit schmale und zerbrechliche Stege (sind): darunter rauscht es wild.“ Tatsächlich kam schon mit Bergs erstem Opus, vollends mit seinem Lebenswerk ein eigener, neuer Ton in die Musik, der Arnold Schönberg sofort aufhorchen ließ, andernfalls er Alban Berg 1904 vielleicht nicht als Schüler akzeptiert hätte.

Wie bei allen großen Musikern gingen auch Bergs Klaviersonate op. 1 zahlreiche Kompositionen voraus, die bis auf die ‚Sieben frühen Lieder‘ unveröffentlicht und daher weithin unbekannt blieben. Schließlich muß auch das Genie erst laufen lernen, ehe es ausgreifende oder wegweisende Schritte tun kann. Es handelte sich überwiegend um Lieder, die zwischen 1900 und 1908 entstanden und der Aneignung des überkommenen romantischen Liedtyps dienten.

Schönberg schrieb später über den achtzehnjährigen Alban Berg: „Schon aus Bergs frühesten Kompositionen, so ungeschickt sie auch gewesen sein mögen, konnte man zweierlei entnehmen: Erstens, daß Musik ihm eine Sprache war, und daß

er sich in dieser Sprache tatsächlich ausdrückte; und zweitens: überströmende Wärme des Fühlens.“ Beides macht schon die Klaviersonate bewußt, die 1908 vollendet wurde. Mit und in ihr setzte sich Berg mit der klassisch-romantischen Formüberlieferung von Sonate und Variation (hauptsächlich Brahmsischer Prägung) auseinander. Das Ergebnis war ein (einziger) Sonatenhauptsatz mit wiederholter Themenexposition, Durchführung, variiertes Reprise und Coda, die schon den Beginn des Berg-Weges zu eigenen, von der Überlieferung unabhängigen Formprinzipien markieren.

Hinzu kamen überraschende strukturelle und harmonische Neuerungen. So ließ die konstruktive Bedeutung des Quart- und Septintervalls ebenso aufhorchen wie der tonalitätssprengende Quartakkord aus reiner und übermäßiger Quarte, der die am Anfang und Ende etablierte Tonart h-Moll konterkariert, ja bewußt in Frage stellt. Konsequenter wird diese Frage von den Vier Liedern nach Gedichten von Hebbel und Mombert fast schon beantwortet, die Bergs Neuorganisation des Verhältnisses von Singstimme und Klavier in nuce spiegeln. Das vierte Lied nämlich mit der Mombert-Vertonung ‚Warm die Lüfte, es sprießt Gras‘, die Wassily Kandinsky und Franz Marc 1912 in ihrem Manifest ‚Der Blaue Reiter‘ abdruckten, vollzieht bereits über seine radikale Atonalität hinaus die endgültige Abkehr von romantischer Lied-Periodik und -Symmetrie sowie die Hinwendung zu einer frei schweifenden Prosa, die erstmals den späteren Geniewurf der Büchner-Oper ‚Wozzeck‘ ahnen ließ.

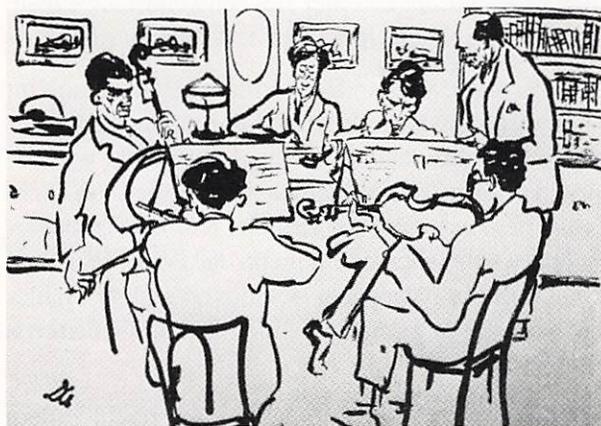
Die Eigenart des schöpferischen Prozesses bei Alban Berg tritt vollends zutage im Streichquartett op. 3, das im Frühjahr 1910 entstand als letzte Arbeit unter der Anleitung Schönbergs. Hier brach sich Bergs Individualität ebenso gewaltsam wie bezeichnend Bahn in der Liquidierung der Form, der Verschleierung, ja dem Verzicht auf eindeutige tonartliche Zentrierung der Harmonik sowie in der Konzessionslosigkeit des persönlichen Ausdruckswillens. Dem widerspricht nicht, daß der Eröffnungssatz der zweisätzigen Partitur formal noch an den späten Beethoven und an Mahler anknüpft, während der zweite Satz trotz des zugrundeliegenden Rondo-Gedankens wie eine Art Durchführung des ersten wirkt.

Die Partitur, an motivischen Varianten einiger weniger Themen überreich, zudem durch ihre Permutationen die spätere Reihentechnik vorwegnehmend, setzt neue Maßstäbe, weist neue Ziele – nicht zuletzt dank ihrer instrumentalen Koloristik. Sie war nichts anderes als das Spiegelbild jener seelischen Hochspannung, in der der Komponist um seine spätere Frau warb, deren Eltern gegen eine Heirat mit ihm waren. Kein Wunder, daß die expressive Gebärdensprache des Streichquartetts op. 3 Aufbegehren, Liebesschwüre und Verzweiflung ahnen läßt, die Berg einmal auf den Nenner brachte: „Im Trotz komponiert“. Das gilt nicht für die 1913 folgenden vier Stücke für Klarinette und Klavier, deren aphoristische Kürze ihre Vorbilder etwa in Anton Weberns Fünf Sätzen für Streichquartett op. 5 oder in Schönbergs Klavierstücken op. 19 hat.

Diese vier Klarinettenstücke, Musterbeispiele kompositorischer Ökonomie und formaler Dichte, wirken wie experimentelle Momentaufnahmen, deren konfliktreiche

Polyphonie, deren akkordischer Farbenreichtum und latente Dramatik erneut vorausweisen auf den ‚Wozzeck‘, der Berg ab dem folgenden Jahr 1914 beschäftigen sollte. Sein Opus 5 aber verdient auch deshalb unsere Aufmerksamkeit, weil alle vier Stücke streng atonal gehalten sind – eine Feststellung, die schwer wiegt, da sich sonst bei Berg, selbst in seinen späteren Zwölftonkompositionen, immer wieder tonale Einsprengsel oder Komplexe finden, die hier auf einzelne Akkorde beschränkt bleiben. Was mithin dominiert, ist die Sprachgewalt der expressiven Gebärde, die jeweils für Augenblicke geheime Regungen und Bezirke des Seelischen freigibt.

Dem „aphoristischen Mikrokosmos“ (H. F. Redlich) der Klarinettenstücke folgte, um bei der Entstehungschronologie der Bergschen Kammermusiken zu bleiben, zwölf Jahre später das Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern. Doch ist diese Partitur wirklich der Kammermusik zuzuzählen? Berg selbst hat die Frage unmißverständlich beantwortet, als er seiner Frau am 29. März 1923 von den Bedenken Schönbergs gegen die Kammerkonzert-Besetzung schrieb: „Er ist *gegen* das Klavier in dieser Mischung. Nun weiß er ja nicht, daß dies ein *Konzert* ist und kein gewöhnliches Oktett.“ Von einem Oktett kann natürlich bei einer Ensemble-Besetzung mit fünfzehn Solisten keine Rede sein, auch wenn Berg zunächst eine kleinere Besetzung im Sinn hatte.



Am 8. Januar 1927 spielte das Kolisch-Quartett die Uraufführung der ‚Lyrischen Suite‘

So oder so, die Bedeutung des Kammerkonzertes bleibt davon unberührt, zumal sie eine zweifache war. Zum einen ist die kompositorische Originalität hervorzuheben, die sich in der erstmals konsequent angewandten Reihentechnik sowie in der rückläufigen, also krebsgängigen Bewegung des Adagios (nach den zwölf „Glockenschlägen“ der Takte 358-363) dokumentiert; zum anderen sei die musikalische Bedeutung des Kammerkonzertes unterstrichen, die nicht kommentiert, sondern erlebt gehört, wie

Bergs Offener Brief an Arnold Schönberg vom 9. Februar 1925 belegt. Darin heißt es: „Ich sage, Dir, liebster Freund, wüßte man, was ich gerade in diese drei Sätze von Freundschaft, Liebe und Welt an menschlich-seelischen Beziehungen hineingeheimnißt habe, die Anhänger der Programm-Musik – wenn es solche überhaupt noch geben sollte – hätten ihre helle Freude daran, und die Vertreter und Verfechter der ‚neuen Klassizität‘ und ‚neuen Sachlichkeit‘ . . . fielen, empört ob dieser ‚romantischen‘ Neigung, über mich her.“

Im Falle der zweiten Vertonung des Theodor-Storm-Gedichtes ‚SchlieÙe mir die Augen beide‘ für Singstimme und Klavier vom Spätsommer 1925 war das nicht zu befürchten, denn es ist im Gegensatz zur jugendlichen Erstvertonung aus dem Jahre 1900 Bergs erster Versuch einer strengen Reihenkomposition. Beide Lied-Fassungen dokumentieren damit die ganze Spannweite der Bergschen Musik von der Hochromantik Schumanns und der chromatischen Siedehitze Wagners bis hin zum Konstruktivismus der Zwölftontechnik, doch ist das nur ein Aspekt. Ein zweiter, wichtigerer ist der gleichzeitige Kompositionsbeginn des Storm-Liedes II mit der ‚Lyrischen Suite‘ für Streichquartett, die ein Jahr später vollendet wurde. Zu Recht hat man das Verhältnis beider Kompositionen zueinander dem der Wagnerschen Wesendonk-Lieder zum Musikdrama ‚Tristan und Isolde‘ verglichen, womit nicht nur die atmosphärische Wahlverwandtschaft angesprochen war.

Denn beiden Kompositionen, der Liedminiatur wie der ‚Lyrischen Suite‘, hat Alban Berg die gleiche Zwölftonreihe zugrundegelegt, wenn auch in der ‚Lyrischen Suite‘ die Zwölftontechnik nicht uneingeschränkt herrscht. Bedingt haben das die eingewobenen Zitate aus der ‚Lyrischen Symphonie‘ von Alexander Zemlinsky, dem die ‚Lyrische Suite‘ gewidmet ist. Die von allen Biographen betonte „Sphäre tristanischen Liebesempfindens“ in der ‚Lyrischen Suite‘ ist damit freilich nicht erklärt. Heute weiß man, welche autobiographischen Reminiszenzen an eine geliebte Frau neben Helene Berg hier Musik geworden sind und den lyrisch-dramatischen Gehalt des Werkes prägten, das Adorno nicht grundlos „eine latente Oper“ nannte.

Denn hinter der expressiven Hochspannung der Musik verbergen sich (reihenförmige) Charaktere, Entwicklungen und Metamorphosen, die „Schicksale erleiden“ (Berg). Musikalische Schicksale? Die ‚Lyrische Suite‘ gibt unmißverständlich die Antwort bis hin zum Largo desolato, das, laut einer handschriftlichen Notiz des Komponisten, „ersterbend in Liebe, Sehnsucht und Trauer“ schließt.



Alban Berg  
Zeichnung von Doblin, um 1925

Wolfgang Gratzner

## „Zahlen bedeuten Ihnen, dem gefühlvollen Menschen, tiefe Symbole“

Notizen zur umstrittenen „Welt“ Alban Bergs

### I. Zahlenspiele

Arnold Schönberg hatte im Sommer 1930 Anlaß, Freunde und Schüler auf seine neue Berliner Adresse aufmerksam zu machen. Alban Berg reagierte auf diese Nachricht am 22. August mit folgenden Worten: „Ich freue mich sehr Deiner neuen Wohnung [sic], und trauere der alten mit ihren 4 Dreizehnern nicht nach: Charlottenburg 9 und Nussbaumallee 17:  $9 + 17 = 26$ , Nussbaumallee hat 13 Buchstaben, von der T[e]lefonnummer 2266 ganz zu schweigen! Da ist mir 4666, die *meine* Zahl (23) enthält, viel lieber.“

$$\begin{array}{l} 13 \text{ Buch-} \\ \text{staben} \end{array} \left\{ \begin{array}{l} \text{Arnold Schönberg} \\ \text{Charlottenburg 9} \\ \text{Nussbaum-Allee 17} \\ \text{Tel: Westend 2266} \end{array} \right\} 26 = 2 \times 13$$
$$\left[ \begin{array}{c} \boxed{26} \\ \boxed{26} \end{array} \right] = 2 \times 13^{93}$$

So merkwürdig derartige Zahlenspiele heute auch wirken mögen, sie waren im Schönberg-Kreis ernst gemeint. Der Lehrer selber war davon überzeugt, einer „Schicksalszahl“ verbunden zu sein: der Dreizehn. Im Mai 1926 etwa erreichte Anton Webern ein Brief, in dem Schönberg festhielt: „Mit meiner Gesundheit ists nicht so schlimm. Allerdings werde ich froh sein, wenn dieses ominöse 1926er Jahr vorüber sein wird. Denn es ist das 52te Jahr nach meiner Geburt ( $4 \times 13$ ) und das ( $2 \times 13$ ) 26te Jahr nach 1900, welches das ( $2 \times 13$ ) 26. nach meinem Geburtsjahr ( $1874 + 26 + 26 = 1926$ ) ist. Und es hat auch gleich mit meiner Operation begonnen.“

Solche rechnerische Aufmerksamkeit für angeblich bedeutungsvolle Zahlen verdient Beachtung. Zu oft ist sie dokumentiert. Jedenfalls war Schönberg immer wieder damit beschäftigt, die Wirksamkeit der Dreizehn in seiner äußeren Biographie zu beobachten – überzeugt, daß unter anderem zwischen Kalenderdaten und Telefonnummern numerische Zusammenhänge existieren.

Und auch von Webern sind einschlägige Bemerkungen zu Jahres- und Tageszahlen bekannt. Spätestens im September 1913 machte er erstmals Schönberg gegenüber Mitteilung von der auffälligen Wiederkehr der Zahl 13.

Alban Berg glaubte, die 23 als „seine“ Zahl betrachten zu können, ja eigentlich betrachten zu müssen. Willi Reich, Schüler und erster Biograph Bergs, verwickelte sich in Widersprüche, als er versuchte, den Ursprung dieses Zahlenglaubens zu datieren. Dennoch wurde sein Hinweis, daß der erste Anfall von Bergs Bronchialasthma – an einem 23. August – die fatalistische Gesinnung auslöste, genauso oft wie bedenkenlos übernommen. Und mehr noch: Seit den 1960er Jahren häufen sich (pseudo-)wissenschaftliche Stimmen, die die 23 auch als wichtiges formbildendes Element in Bergs Kompositionen behaupten. Mittlerweile liegen zu so gut wie allen Werken zwischen der Klaviersonate op. 1 und dem späten Violinkonzert derartige Spekulationen vor. Ob Reich eine fiktive Anekdote erzählte oder von Tatsachen sprach, verlor dabei an Bedeutung. Berg selber hatte sich, wie eingangs zitiert, einschlägig geäußert.

## II. Angelesene Mystik

Woher rührt dieses merkwürdige Verhältnis zu Zahlen? Bergs Persönlichkeit läßt sich gewiß nicht „kurz“ charakterisieren. Der Versuch, die zahlreichen Einflüsse auf einen Nenner bringen zu wollen, hat den Preis, die Kompliziertheit seiner Gedanken – und Ideenwelt verharmlosen zu müssen. Gewiß, Bergs Beschäftigung mit (im weitesten Sinn) metaphysischen Fragestellungen, also mit Themen irrationalen Inhalts, kann für sein ganzes Leben nachgewiesen werden. Aus dieser Beschäftigung aber alle schriftstellerische und kompositorische Arbeit ableiten zu wollen, wäre hingegen Mißachtung der Tatsache, daß auch ganz andere Themen sein Denken beschäftigten. Berg hatte seine (recht persönliche) Mystik aus der Lektüre verschiedener Quellen geformt.



August Strindberg

Seine bis heute gut erhaltene Wiener Bibliothek enthält mehr als 60 Bände August Strindbergs. Im Schönberg-Kreis war der schwedische Schriftsteller und Mystiker nicht bloß akzeptiert. Besonders für Berg und Webern wurden dessen Schriften zum Maßstab, an dem andere Zeitgenossen gemessen wurden. Berg beeindruckten vor allem die Veröffentlichungen der zweiten Schaffenshälfte Strindbergs. Von Berg wurden besonders die sogenannten Blaubücher systematisch durchgearbeitet. Seine Eintragungen lassen erkennen, wie sehr ihn die herbe Kritik an den „exakten Wissenschaften“ interessierte, wie sehr er die Überzeugung von Wiedergeburt teilte und wie sehr ihn der Gedanke faszinierte, alles Sein hänge durch Korrespondenzen, also durch schicksalhafte Verflechtungen zusam-

men. Der Bezug auf die mystischen Visionen Swedenborgs spielt dabei eine nicht geringe Rolle, ebenso die Zahl. Strindberg im ersten Blaubuch: „Ich muß glauben, die ganze Schöpfung ist ausgerechnet.“ Im selben Zusammenhang betont Strindberg, daß Swedenborg „zu einigen Vergleichen von Zahlenverhältnissen in der materiellen Welt“ inspiriert habe. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, wenn man bereits im Vorwort zum ersten Blaubuch lesen kann: „Da kam der 15. Juni 1906. Als ich meinen Morgenspaziergang machte, sah ich zuerst eine Strassenbahn mit der Zahl 365. Ich war betroffen über diese Nummer und dachte an meine 365 Seiten, die ich schreiben wollte.“

Auf Swedenborg stieß Berg auch bei der Lektüre von Honoré de Balzacs Buch ‚Seraphita‘. Darin wird die Zahl als Urgrund alles Seins vorgestellt. Die Menschheit habe diese Totalität einfach zur Kenntnis zu nehmen, jedes Begreifen wäre „unmenschlich“: „Die Zahl mit ihren unendlich kleinen Größen und ihren unendlichen Totalitäten ist also eine Macht, von der euch nur ein schwacher Teil bekannt ist und deren Reichweite euch entgeht.“

### III. Mystisch-innerliche Konstruktion

Wieweit Bergs Affinität zu mystischen Weltentwürfen auch theosophisches oder anthroposophisches Gedankengut berührte, läßt sich nicht sinnvoll beantworten, ohne zuerst diese Begriffe zu klären. Wilfrid spricht in Balzacs ‚Seraphita‘ von den „theosophischen Werken Swedenborgs“. Der Brünner Komponist und Musikschriftsteller Walther Klein bezeichnete einmal in einem Aufsatz, den übrigens ausgerechnet Berg veranlaßt hatte, Schönberg als Theosophen, weil dieser an Wiedergeburt glaubte.

Aus heutiger Sicht erscheint es sinnvoller, nur jene als Theosophen oder Anthroposophen anzusprechen, die sich durch eine Mitgliedschaft bei der ‚Theosophischen Gesellschaft‘ Blawatskys oder der (davon abgespalteten) ‚Anthroposophischen Gesellschaft‘ Rudolf Steiners offiziell zu deren Lehrgebäuden bekennen und deren Schriften als weltanschauliches Fundament begreifen. Berg war in diesem Sinn weder Theosoph noch Anthroposoph. Er war weder da noch dort Mitglied, auch wenn ein längerer Briefwechsel um 1930 mit dem Heidelberger Anthroposophen Günther Marstrand dies vermuten lassen könnte. Mit dezidiert anthroposophischer Literatur könnte Berg am ehesten gegen Ende seines Lebens in Kontakt gekommen sein. Die zahlreichen Steiner-Bände in der Wiener Bibliothek waren allerdings Geschenke an Bergs Frau Helene. Ähnlich also, wie er nur über Strindberg und Balzac mit Swedenborg bekannt wurde (und dessen Schriften aller Wahrscheinlichkeit nach nie las), kam Berg auch mit Blawatsky und Steiner über „Vermittlung“ in Berührung. Dabei spielte auch Wassily Kandinsky eine erwähnenswerte Rolle.

In seiner Schrift ‚Über das Geistige in der Kunst‘ berief sich Kandinsky ausdrücklich auf Blawatsky. Der von Kandinsky 1912 mitherausgegebene ‚Blaue Reiter‘ zählt zu den Initialschriften abstrakter Malerei. Die innere Verwandtschaft der abstrakten Malerei mit der atonalen Schreibweise des Schönberg-Kreises kam alleine schon

dadurch zum Ausdruck, daß jene Kompositionen, die im ‚Blauen Reiter‘ Aufnahme fanden, ausgerechnet von Schönberg, Berg und Webern stammten. Die weltanschauliche Brücke zwischen Kandinsky und dem Schönberg-Kreis bestand in einem da wie dort theosophisch inspirierten Weltbild. Franz Marc zeigte sich in der Einleitung zum ‚Blauen Reiter‘ fasziniert von der Idee einer „mystisch-innerlichen Konstruktion“. Über Bergs Lehrer schrieb Kandinsky: „Schönbergs Musik führt uns in ein neues Reich ein, wo die musikalischen Erlebnisse keine akustischen, sondern rein

seelische sind. Hier beginnt die ‚Zukunftsmusik‘.“ Für den ‚Blauen Reiter‘ stellte Berg die früheste seiner atonalen Kompositionen, die Mombert-Vertonung ‚Warm die Lüfte‘ zur Verfügung; jene Komposition, deren weltanschaulicher Gehalt eine nahe Verwandtschaft zu Kandinsky erkennen läßt.

Es bedarf nicht allzu großer Gedankensprünge, um nach Bergs Verhältnis zu Horoskopen zu fragen. Hierzu nur zwei Hinweise: Berg zählte 1926 zu jenen Künstlern, die Fritz Werle in seinem Buch ‚Künstlerhoroskope‘ bedachte. Ein Exemplar findet sich in der Wiener Bibliothek. Berg hatte den Autor bereitwillig mit Informationen unterstützt und später wohl vermutlich auch dafür gesorgt, daß Werles Horoskop in den Wiener ‚Musikblättern des Anbruch‘ wiederveröffentlicht wurde. Wenige Jahre später, 1931, veröffentlichte Marianne Raschig unter dem Titel ‚Hand und Persönlichkeit‘ eine ‚Einführung in das System der Handlehre‘. Auch darin war Berg vertreten. Seine Hände wurden abgebildet und weitreichend gedeutet.



oben:  
Der Blaue Reiter

unten:  
Kandinsky: Holzschnitt von  
Gabriele Münter



Arnold Schönberg und Alban Berg um 1911

#### IV. Mathematische Musik?

Die Mitglieder des Schönberg-Kreises waren spätestens seit Einführung der Zwölftontechnik dem Vorwurf ausgesetzt, „mathematische Musik“ zu komponieren. In Bergs Wiener Bibliothek befindet sich u. a. ein Exemplar von Richard Spechts Werfel-Buch aus dem Jahr 1926: Darin heißt es: „Aus Schönbergs Kreis kommt die seltsame Mitteilung, daß er jetzt nach Tabellen komponiere, die er seiner Theorie gemäß ausgearbeitet hat. [. . .] Wie dem auch sei: seine neue Lehre bestätigt das Gefühl, das ich zumal bei Schönbergs letzten, geflissentlich in alten Formen konzentrierten Werken habe: daß sie weniger aus der Werkstatt eines Musikers, als aus der eines Uhrmachers, eines Mechanikers, eines Mathematikers kommen.“

In anderer Bewertung kursierte der Begriff des „Mathematischen“ aber auch unter den Sympathisanten des Schönberg-Kreises. Bergs prominentester Schüler, Theodor W. Adorno, etwa charakterisierte die Zwölftonmethode einmal als „mathematische Technik“. Mit der Formulierung jener kompositionstechnischen Grundregeln der Zwölftonmusik, die nicht „rein musikalisch“ herleitbar sind, hatte Schönberg – unfreiwillig – selber zu solchem Sprachgebrauch eingeladen: sowohl seine passionierten Gegner wie auch jene, die trotz Bemühen mit dieser neuen Tonsprache überfordert waren. Schönberg erkannte rasch, daß der Vorwurf des Mathematischen zugleich ein Vorwurf des Unmusikalischen und damit des Nicht-Künstlerischen war. Der Vorwurf betraf und traf ihn ebenso wie seine Schüler.

Dabei war diese Attacke nicht neu. Bereits als sich der Schönberg-Kreis im musikalischen Expressionismus der Jahre um 1910 aus dem vertrauten Regelkanon der Dur-/Moll-Tonalität löste, wurde von skeptischen Feuilleton-Stimmen die verletzte Frage aufgeworfen, ob hier noch länger von Musik zu sprechen sei.

Nun, am Beginn der zwanziger Jahre, als auf der Suche nach neuem Halt mit der Dodekaphonie ein anderes System entdeckt wurde, war derselbe Vorwurf zu hören wie ehemals. Die Motivation hatte sich nur scheinbar gewandelt: Wäre es früher nur um die Forderung nach einem nachvollziehbaren Regelwerk gegangen, die Wiener Kritiker hätten die Zwölftontechnik begrüßen müssen. Tatsächlich bestand für viele Zuhörer das eigentliche Problem in der Abkehr von Dur und Moll. Die paradoxe Folge: Schönberg, Berg und Webern, eben noch als Anarchisten verfolgt, wurden nunmehr als unfreie Konstrukteure, als Gefangene eines Systems gebrandmarkt. Hatte man im Schönberg-Kreis zuerst auf den Verdacht bloßer Willkür zu reagieren, so galt es nun dem Verdacht bloßer Mathematik entgegenzutreten. Diese Aufgabe nahm vor allem Schönberg wahr.

1930 erschien eine Festschrift zu Ehren von Adolf Loos. Aus den zahlreichen Beiträgen sticht jener besonders heraus, der als einziger in Gedichtform verfaßt ist. Die ‚Doppel-Akrostiche Distichen für den zehnten Dezember‘ stammten jedoch nicht, wie zu erwarten wäre, von einem der beteiligten Dichter, sondern von – Berg. Dieses hochkonstruktive Akrostichon entstand im Oktober 1930. Berg schrieb es unter großem Zeitdruck. Er hatte sich allem Anschein nach rasch entschlossen, Loos' Namen auszumessen bzw. auszuzählen und daraus wesentliche Entscheidungen für Inhalt und Architektur des Akrostichons abzuleiten. Diese nicht ganz leicht zu lösende Aufgabe mußte Berg nahegelegen sein. Besonderes Interesse und Freude an der Lösung derartiger Aufgaben sind jedenfalls vorauszusetzen. Die zahlensymbolische Deutung von Loos' Namen steht durch die Anlage als Doppel-Akrostichon in Einklang mit der Form: Bergs Name erscheint in der rechten Spalte gleichsam als Unterschrift.

Indes ist hier wie in etlichen musikalischen Werken Bergs zu beobachten, wie leicht man als Leser und Hörer geneigt ist, sich von der konstruktiven Ebene seiner Werke so weit überraschen zu lassen, daß der Blick für das, was von der Konstruktion unberührt ist, verloren geht. Berg suchte diese Balance sein Leben lang.

Eben solche Balance zwischen Konstruktion und Freiheit schien Herbert Fuchs-Robettin erkannt zu haben, als er Berg im Juni 1925 schrieb: „Sie, lieber Herr Berg, können trotz oder vielmehr wegen ihrer Zahlensymbolik niemals in Verdacht kommen, ein ‚Mathematiker‘ zu sein. Zahlen bedeuten Ihnen, dem gefühlvollen Menschen, tiefe Symbole, für den Mathematiker sind sie Abstraktion, lebloses Werkzeug.“

## ALBAN BERG

### *Doppel-Akrostische Distichen für den zehnten Dezember*

**A**dolf Loos: diese neun  
Buchstaben, sind sie etwa  
**D**eut- und vergleichbar der Musen A-  
polls, des Lichtgottes, Neunzahl;  
**O**der sind sie – zerlegt –,  
zieht man die ersten fünf **a**b,  
**L**ebenspendend die vier Ele-  
mente: ohn'Ornament!, **d**a  
**F**euer, Wasser und Luft –  
so wie die Erde – erst dann –  
**L**iegt's an des Vornamens Fünf? – den fünf  
Sinnen geben den Maßstab;  
**O**der wirken die drei  
Silben – gleich Grazien – Magie ?  
**O**ft – auch im Scherz – wär' der endlichen  
Zahlen Spiel wiederholbar.-  
**S**cherz beiseite! Denn un-  
endlich geht weiter Dein Weg.

Doppel-Akrostichon zum 60. Geburtstag  
von Adolf Loos am 10. Dezember 1930

## Literaturliste Georg Büchner:

*Büchner*, Georg: Sämtliche Werke, Briefe, Dokumente.

*Bd. 1*: Dichtungen /Dantons Tod /Leonce und Lena /Woyzeck /Lenz /Übersetzungen. 1992. Deutscher Klassiker Vlg

*Büchner*, Georg: Sämtliche Werke, Briefe, Dokumente.

*Bd. 2*: Schriften/Briefe/Dokumente. 1997. Deutscher Klassiker Vlg

*Büchner*, Georg: Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Pörnbacher, Karl/Simm, Hans J./Ziegler, Edda. 1988. Hanser

*Büchner*, Georg: Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. 1990. dtv

*Büchner*, Georg: Werke und Briefe. Dantons Tod /Lenz /Leonce und Lena /Woyzeck/Über Schädelnerven/Briefe. Vorw. u. hrsg. v. Görtz, Franz J. Nachw. v. Dürrenmatt, Friedrich. 3. Aufl. 1994. Diogenes

*Büchner*, Georg: Werke und Briefe in einem Band. Nach d. hist.-krit. Ausg. v. Lehmann, Werner R. Komment. v. Pörnbacher, Karl /Schaub, Gerhard /Stimm, Hans J./Ziegler, Edda. Nachw. v. Lehmann, Werner R. 1990. Hanser

*Büchner*, Georg: Briefwechsel. Kritische Studienausgabe.

Hrsg. v. Hauschild, Jan C. 1994. Stroemfeld

*Büchner*, Georg an „Hund“ und „Katz“. Unbekannte Briefe des Exils. Hrsg. v. Gillmann, Erika/Mayer, Thomas M. /Pabst, Reinhard /Wolf, Dieter. 1993. Jonas

*Büchner*, Georg: Lenz. Erzählung. Ill. v. Hrdlicka, Alfred.

Essay v. Scheufele, Theodor. 1990. Beck

*Büchner*, Georg: Woyzeck. Nach d. Handschriften neu hergest. v. Poschmann, Henri. Abb. v. Hrdlicka, Alfred. Beitr. v. Mayer, Hans /Poschmann, Henri /Scheufele, Theodor. 1991. Beck

Sämtliche Werke Büchners auch als Einzelausgaben im ‚Reclam‘ Verlag erhältlich.  
über Georg Büchner:

*Baumann*, Gerhart: Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt. 2. durchges. u. erg. Aufl. 1976. Vandenhoeck & Ruprecht

*Fischer*, Heinz: Georg Büchner und Alexis Muston.

Untersuchungen zu einem Büchner-Fund (Französisch-Deutsche Ausgabe). 1987. Fink

*Büchner*, Georg 1813–1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Hrsg. Georg Büchner-Ausstellungsgesellschaft. 1987. Stroemfeld

*Büchner*, Georg

III: 1981. Edition Text & Kritik

*Büchner*, Georg: Leben und Werk. Von Schnierle, Herbert. Klett

*Interpretationen: Georg Büchner*. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck. Reclam

*Hauschild*, Jan Ch: Georg Büchner. 1992. Rowohlt

*Hauschild*, Jan Ch: Georg Büchner. Biographie. 1993. Metzler

- Hetmann, Frederik*: Georg B: oder Büchner lief zweimal von Giessen nach Offenbach und wieder zurück. Die Geschichte des Dichters und Revolutionärs Georg Büchner. Erzählung mit Dokumenten. 1993. Beltz
- Kinne, Norbert*: Lektürehilfen Georg Büchner ‚Woyzeck‘. 6. Aufl. 1996. Klett
- Knapp, Gerhard P*: Georg Büchner. 2. neubearb. Aufl. 1984. Metzler
- Mayer, Hans*: Georg Büchner und seine Zeit. 1974. Suhrkamp
- Meier, Albert*: Georg Büchner: ‚Woyzeck‘. Text und Geschichte. 3. unveränd. Aufl. 1993. UTB
- Ritscher, Hans*: Georg Büchner: Woyzeck. 9. Aufl. 1986. Diesterweg

\*

### Literaturliste Alban Berg

- Adorno, Theodor W.*: Berg. Der Meister des kleinen Übergangs. Wien: Lafite 1968. (Österr. Komponisten des 20. Jahrhunderts. 15.)
- Alban Berg*. Historical and analytical Perspectives. Ed. by David Gable & Robert P. Morgan. Oxford: Clarendon 1991.
- Alban – Berg-Studien*. Hrsg. von Franz Grasberger u. Rudolf Stephan. Bd. 1 – Wien: Univ. Ed. 1981 –
- Berg, Erich Alban*: Alban Berg. Leben u. Werk in Daten u. Bildern. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1976. (Insel-Taschenbuch. 194.)
- Berg, Erich Alban*: Der unverbesserliche Romantiker. Alban Berg 1885-1935. Wien: Österr. Bundesverlag 1985
- The Berg-Companion*. Ed. by Douglas Jarman. London: Macmillan 1989.
- Carner, Mosco*: Alban Berg. The Man and the Work. London: Duckworth 1975.
- Floros, Constantin*: Alban Berg. Musik als Autobiographie. Wiesbaden [usw.]: Breitkopf & Härtel 1992.
- Gratzer, Wolfgang*: Zur ‚wunderlichen Mystik‘ Alban Bergs. Eine Studie. Wien [usw.]. Böhlau 1993.
- Hilmar, Rosemary*: Alban Berg. Leben u. Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist. Wien: Böhlau 1978. (Wiener musikwiss. Beiträge. 10.)
- Jarman, Douglas*: The Music of Alban Berg. Berkeley & Los Angeles: Univ. of Cal. Press 1979.
- Monson, Karen*: Alban Berg. Frankfurt a. M. & Berlin: Ullstein 1989.
- Morgenstern, Soma*: Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen u. Briefe. Lüneburg: Klampen 1995.
- Neighbour, Oliver u. Paul Griffith u. George Perle*: Schönberg, Webern, Berg. Die zweite Wiener Schule. Stuttgart: Metzler 1992.
- Redlich, Hans Ferdinand*: Alban Berg. Versuch einer Würdigung. Wien [usw.] Univ. Ed. 1957.
- Reich, Willi*: Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften u. Beiträgen von Th. W. Adorno u. Ernst Krenek. Wien [usw.]: Reichner 1937.

- Reich, Willi*: Alban Berg. Leben u. Werk. Zürich: Atlantis 1963.
- Scherliess, Volker*: Alban Berg in Selbstzeugnissen u. Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1975. (Rowohlt Monographien. 225.)
- Schollum, Robert*: Die Wiener Schule. Schönberg, Berg, Webern. Entwicklung u. Ergebnis. Wien: Lafite 1969.
- Vogelsang, Konrad*: Alban Berg. Leben u. Werk. Berlin: Hesse 1959. (Hesses kleine Bücherei. 5.)

Zu ‚Wozzeck‘:

- Alban Berg*. Wozzeck. Libretto mit musikal. Analyse, Dokumentation zur Entstehung, Kommentare, Diskographie, Aufführungstabellen, Bibliographie, Zeittafeln. Hrsg. von Beate Haselmann. München: PremOp 1992.
- Alban Berg*. Wozzeck. Texte, Materialien, Kommentare. Hrsg. von Attila Csampai u. Dietmar Holland. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1985.
- Alban Bergs Wozzeck und die Musikkritik*. Wien: Musikblätter des Anbruch [1926]. (Musik d. Gegenwart. 9.)
- 50 Jahre Wozzeck von Alban Berg*. Vorgeschichte u. Auswirkungen in der Opernästhetik. Graz: Univ. Ed. 1978. (Studien zur Wertungsforschung. 10.)
- Fuss, Hans-Ulrich*: Musikalisch-dramatische Prozesse in den Opern Alban Bergs. Hamburg, Eisenach: Wagner 1991. (Hamburger Beiträge zur Musikwiss. 40.)
- Hilmar, Ernst*: Wozzeck von Alban Berg. Entstehung, erste Erfolge, Repressionen [1914-1935]. Wien: Univ. Ed. 1975.
- Jarman, Douglas*: Alban Berg. Wozzeck. Cambridge [usw.]: Univ. Press 1990. (Cambridge Opera Handbooks.)
- Perle, George*: The Operas of Alban Berg. Vol. 1-2. Berkeley & Los Angeles: Univ. of Cal. Press 1980-85.
- Petersen, Peter*: Alban Bergs Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung d. Skizzen u. Dokumente aus d. Nachlaß Bergs. München: Ed. Text u. Kritik 1985. (Musik-Konzepte. Sonderband 8.)
- Ploebusch, Gerd*: Alban Bergs Wozzeck. Dramaturgie u. musikalischer Aufbau. Strasbourg, Baden-Baden: Heitz 1968. (Sammlung musikwiss. Abhandlungen. 48.)
- Schmidgall, Gary*: Literature as Opera. New York: Oxford Univ. Press 1977.
- Vogelsang, Konrad*: Dokumentation zur Oper Wozzeck von Alban Berg. Die Jahre des Durchbruchs 1925-1932. Laaber: Laaber Verlag 1977.

---

Zu allen in der Philharmonie stattfindenden Veranstaltungen halten die Musikalienhandlung Riedel und die Buchhandlung ‚Kohlhaas & Company‘ an ihren Bücherständen Literatur zu Berg und Büchner bereit.

## Nachweise

Erich Kästner: Auszug aus der Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1957:  
Copyright Erich Kästner Erben, München.

Quelle: Gesammelte Schriften für Erwachsene, Droemer-Verlag 1969

Durs Grünbein: Auszug aus der Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1995:  
Copyright Durs Grünberg

Quelle: Sonderdruck edition suhrkamp

Alle übrigen Aufsätze sind Originalbeiträge für dieses Heft

## Bildnachweise

Cordula Groth: 3

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin: 18, 24, 28, 33, 54, 64, 75, 84

Museum für Geschichte der Stadt Leipzig: 6

aus: Georg Büchner, Der Katalog, Frankfurt a. M. 1987: 32, 34, 38 (unten), 46, 48

aus: Jan-Ch. Hauschild: Georg Büchner, rororo-Monographie: 39

aus: Alban Berg: Wozzeck, rororo-Sachbuch, Herg. von A. Csampai u. D. Holland: 13, 53, 117  
Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf: 38

aus: Erich Alban Berg: Alban Berg, Leben u. Werk in Daten und Bildern, Insel-Taschenbuch 194:  
9, 70, 74, 80, 82, 86

Goethe- und Schiller-Archiv Weimar: 41, 50

Deutsches Institut für Filmkunde, Bonn: 54

Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin: 55

Universal-Edition Wien: 78

aus: A. Schönberg/W. Kandinsky, Bilder, Briefe und Dokumente, Residenz-Verlag: 88

Arnold-Schönberg-Institut: 72

Die Szenenfotos von Schauspiel- und Opernaufführungen stammen aus den Archiven der betreffenden Theater

---

Herausgegeben vom Berliner Philharmonischen Orchester  
Matthäikirchstraße 1, 10785 Berlin, Tel. 254 88-0

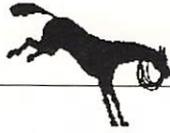
Intendant: Dr. Elmar Weingarten

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Dr. Helge Grünewald

Gesamtherstellung: Enka-Druck GmbH, Rheinstraße 45, 12161 Berlin

Alle Rechte vorbehalten.

"KOHLHAAS



&COMPANY"

BUCHHANDLUNG im LITERATURHAUS BERLIN  
Fasanenstraße 23 · D-10719 Berlin · Telefon (030) 882 50 44

## Bücher\* für alle Ton- und Lebenslagen

\* Zu den Konzerten des Berg/Büchner-Zyklus finden Sie unseren Bücherstand in den Foyers von Philharmonie und Kammermusiksaal.

# Schleichers

■ BUCHHANDLUNG DAHLEM-DORF

Königin-Luise-Straße 40 + 41 · 14195 Berlin (Dahlem) · Tel.: (030) 841 902-0

# Bravissimo

IKD/aesthetica



**B**wie Bravissimo steht für eine herausragende Leistung und zeigt zugleich die Anerkennung durch das Publikum – es ist das Resultat einer gelungenen Darbietung. Der Erfolg als Maßstab gilt für kulturelle Höhepunkte wie für wirtschaftliches Handeln. Kompetenz, strategisches Denken und der Mut, Herausforderungen zu bewältigen, sind entscheidend. Mit ihren großen Geschäftsbereichen – Berliner Sparkasse und Landesbausparkasse Berlin – verfügt die Unternehmensgruppe Landesbank Berlin über die Kompetenz und das nötige Potential, um auch in der Zukunft effizient handeln zu können. Die LBB hat die Zeichen der Zeit erkannt.

#### *Die Unternehmensgruppe LandesBank Berlin:*

Berliner Sparkasse,  
Universalbank,  
Privatbank,  
Landesbausparkasse Berlin,  
Immobilien,  
Versicherungen

LandesBank Berlin  
Bundesallee 171  
10889 Berlin-Wilmersdorf  
Telefon: (030) 869-01

**LBB**  
ein Unternehmen der Bankgesellschaft Berlin

**LandesBank  
Berlin**