

Wozzeck

MUSIKTHEATER

Oper von Alban Berg /
ab 14 Jahren



WORAUF HOFFEN? | Staatstheater Darmstadt

Oliver Zwarg



Wozzeck

Oper von Alban Berg / nach einem Dramen-
fragment von Georg Büchner zum 100-jährigen
Jubiläum der Uraufführung / *ab 14 Jahren*

WOZZECK Oliver Zwarg / Julian Orlishausen

TAMBOURMAJOR Matthew Vickers

ANDRES Ricardo Garcia / Nattha Thammathi / Christopher Willoughby

DER NARR Marco Mondragón

HAUPTMANN Peter Lodahl

DOKTOR Johannes Seokhoon Moon

1. HANDWERKSBURSCH Zaza Gagua

2. HANDWERKSBURSCH / EIN SOLDAT Pedro Ometto

MARIE Anne-Fleur Werner / Solgerd Isalv

MARGRET KS Katrin Gerstenberger / Solgerd Isalv

TENOR SOLO Daniel Ewald / Juri Lavrentiev

MARIES SOHN Matthias Brendle / Johann Kirschfink

KINDERCHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

OPERNCHOR DES STAATSTHEATERS DARMSTADT

STAATSORCHESTER DARMSTADT

DAUER *ca. 1 Stunde und 40 Minuten, keine Pause*

Premiere am Samstag, 17. Mai 2025, 19:30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus
Aufführung zum 100-jährigen Jubiläum
der Uraufführung am 14. Dezember 1925

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Cohen / Johannes Zahn
REGIE & VIDEO Karsten Wiegand
BÜHNE & KOSTÜM Nehle Balkhausen
VIDEO Gabriel Sahn / Moritz Jahn / Jonas Dahl (Außenaufnahmen)
LICHT Stefan Bolliger
EINSTUDIERUNG CHOR Alice Meregaglia
EINSTUDIERUNG KINDERCHOR Rodrigo Cob Peña

STUDIENLEITUNG Yuka Beppu MUSIKALISCHE ASSISTENZ Nicolas Kierdorf, Costas Valios MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Nicolas Kierdorf, Irina Skhirtladze, Neil Valenta CHORASSISTENZ Rodrigo Cob Peña SOUFFLAGE Giacomo Marignani REGIEASSISTENZ & ABENDSPIELLEITUNG Jonathan Linde REGIEHOSPITANZ Sarah Leiendecker PRODUKTIONSASSISTENZ BÜHNE Anna Kirschstein AUSSTATTUNGSASSISTENZ Mona Hamann PRODUKTIONSASSISTENZ KOSTÜM Katharina Heldner KOMMUNIKATION Valentina Tepel BÜHNENMEISTERIN Jil Engel TON Christoph Kirschfink REQUISITE Claudia Bohl BELEUCHTUNG Florian Lewin MASKE Denise Opheim, Melanie Stelzer, Christine Schmitt INSPIZIENZ Umberto De Bernardo ÜBERTITELINSPIZIENZ Alan Coates, Iris Kißner, Julius Schmitt, Patrick Stelmach, Thomas Wagner DRAMATURGIEASSISTENZ Julia van der Horst FSJ MUSIKTHEATER Sarah Leiendecker ORCHESTERBÜRO Magnus Bastian, Oliver Gerndt LEITUNG NOTENBIBLIOTHEK Hie Jeong Byun

„Wozzeck“ stellt Sinti und Roma sowie jüdische Personen mit diskriminierenden Stereotypen dar. Diese Passagen spiegeln gesellschaftliche Gedankengüter der Entstehungszeit der Oper wider, weshalb wir sie als Teil des Originalwerks belassen. Sie entsprechen nicht unseren heutigen Werten.



Johannes Seokhoon Moon



Auf einen Blick

1836 beginnt Georg Büchner mit der Niederschrift des Dramas „Woyzeck“, inspiriert durch die Geschichte eines verurteilten Mörders. Vollenden sollte er die Abhandlung über den „Abgrund des Menschen“ nie. Er hinterlässt sein letztes Werk als Fragment. Erst 1913 kommt es zur Uraufführung. 1914 besucht der Komponist Alban Berg eine Aufführung des Dramas. Für ihn steht fest: Dieses Drama muss vertont werden! 1921 vollendet, ist „Wozzeck“ eine der ersten atonalen Kompositionen der Operngeschichte. Die Änderung von „Woyzeck“ zu „Wozzeck“ ist dabei auf einen Lesefehler im schwer entzifferbaren Manuskript Büchners zurückzuführen. Am 14. Dezember 1925 findet in Berlin die Uraufführung statt. Die Aufführung polarisiert, einige lehnen die Oper aufgrund ihrer neomodischen Formen radikal ab. Ihnen missfällt unter anderem Bergs Eingliederung von rhythmisch getakteten, über Musik gesprochenen Sprechtexten. Doch das Werk findet auch viel Anklang: Bergs innovative Abweichung von traditionellen Harmonien und die tiefe, emotionale Wirkungskraft sind revolutionär; die Komposition avanciert zum Opern-Schlüsselwerk des 20. Jahrhunderts.

In der **Inszenierung von Karsten Wiegand** taucht das Publikum in die Erinnerung Wozzecks ein. Im Waldsee stehend, nach dem Mord an Marie und kurz vor seinem eigenen Tod, hält ein gequälter Wozzeck inne. Wie konnte all dies geschehen? Was hätte er anders machen können? Das Publikum versinkt in Wozzecks Kopf, der sich fragmentarisch erinnert – an ein Leben am Rande der Gesellschaft, als Opfer einer erdrückenden Hierarchie, aber auch als brutaler Täter. Seine Erinnerung wird dabei auch durch Wärmebildaufnahmen in hyperrealistischen, wahnhaften Sequenzen skizziert. Umringt von Erinnerungen, die auf ihn einprasseln, und Personen, die ihn permanent beobachten, ist Wozzeck alleine auf der Bühne. Durch diese Setzung wird die Inszenierung zum voyeuristischen Menschenexperiment, an dem auch die Zuschauer*innen beteiligt sind. der Inszenierung lautet: Wie können sich Handlungsspielräume weiten, wie beginnt Veränderung?

Handlung

I. Akt

1. Szene – Zimmer des Hauptmanns: Wozzeck rasiert eilig seinen Hauptmann. Der Hauptmann beschuldigt Wozzeck eines unmoralischen Lebenswandels, da er ein uneheliches Kind mit Marie hat. Wozzeck widerspricht: Wem das Geld fehlt, der kann nicht tugendhaft sein.

2. Szene – Freies Feld: Wozzeck arbeitet mit seinem Kameraden Andres in der Natur. Er nimmt die Natur so intensiv wahr, dass er mehr hört, riecht und sieht als andere. Dadurch erscheint sie ihm schnell bedrohlich.

3. Szene – Maries Stube: Marie ist vom Tambourmajor fasziniert, was der Nachbarin Margret missfällt. Wozzeck kommt nach Hause, eilig und verstört. Er schildert Marie seine Visionen und eilt zurück in die Kaserne. Marie bleibt alleine und verängstigt zurück.

4. Szene – Studierstube des Doktors: Gegen geringe Bezahlung ist Wozzeck Studienobjekt des Doktors. Dieser erkennt in Wozzecks Verstörung begeistert eine neue Möglichkeit, seinen Ruhm als Wissenschaftler auf Kosten seines Forschungsobjekts Wozzeck zu mehren.

5. Szene – Straße vor Maries Tür: Marie bewundert den Tambourmajor, seine Größe und Stärke. Dieser versucht, sie mit Gewalt zu verführen. Marie wehrt sich zunächst – um sich dann doch aus freiem Willen hinzugeben.

II. Akt

1. Szene – Maries Stube: Marie, alleine mit ihrem Kind, bewundert die Ohringe, die ihr der Tambourmajor geschenkt hat. Wozzeck kommt überraschend nach Hause, sieht die Ohringe und erkundigt sich nach ihrer Herkunft. Marie weicht aus, woraufhin Wozzeck ihr seinen Sold gibt und davonstürzt. Marie bleibt mit schlechtem Gewissen zurück.

2. Szene – Straße in der Stadt: Hauptmann und Doktor begegnen sich. Der Doktor stellt dem Hauptmann schlimmste Erkrankungen in

Aussicht. Wozzeck eilt an ihnen vorbei. Sie machen sich über ihn lustig und spielen auf Mariens Untreue an, was den noch ahnungslosen Wozzeck wie ein Schlag trifft.

3. Szene – Straße vor Mariens Wohnung: Misstrauisch und verzweifelt beschuldigt Wozzeck Marie der Untreue. Marie weist die Vorwürfe vehement zurück.

4. Szene – Wirtshausgarten: Alle Gäste tanzen wild durcheinander. Wozzeck beobachtet Marie und den Tambourmajor beim Tanzen. Andres versucht, Wozzeck in ein Gespräch zu verwickeln, doch dessen dunkle Gedanken sind ihm zu fremd.

5. Szene – Wachstube in der Kaserne: Wozzeck kann nicht schlafen, die Erinnerung an Marie in den Armen des Tambourmajors quält ihn. Der Tambourmajor wird zur Realität: Trunken brüstet er sich seines Erfolges bei Marie und verprügelt Wozzeck.

III. Akt

1. Szene – Mariens Stube: Marie ist alleine mit ihrem Kind. Von Reue und Selbstzweifel geplagt, fleht sie um Erbarmen.

2. Szene – Waldweg am Teich: Wozzeck und Marie sind auf dem Heimweg. Es ist kalt und Marie will nach Hause, doch Wozzeck hält sie zurück. Er ersticht sie.

3. Szene – Schenke: Wozzeck kehrt ins Wirtshaus zurück. Er stürzt sich in die tanzende Menge und tanzt mit Margret, die Mariens Blut an ihm entdeckt. Wozzeck flieht.

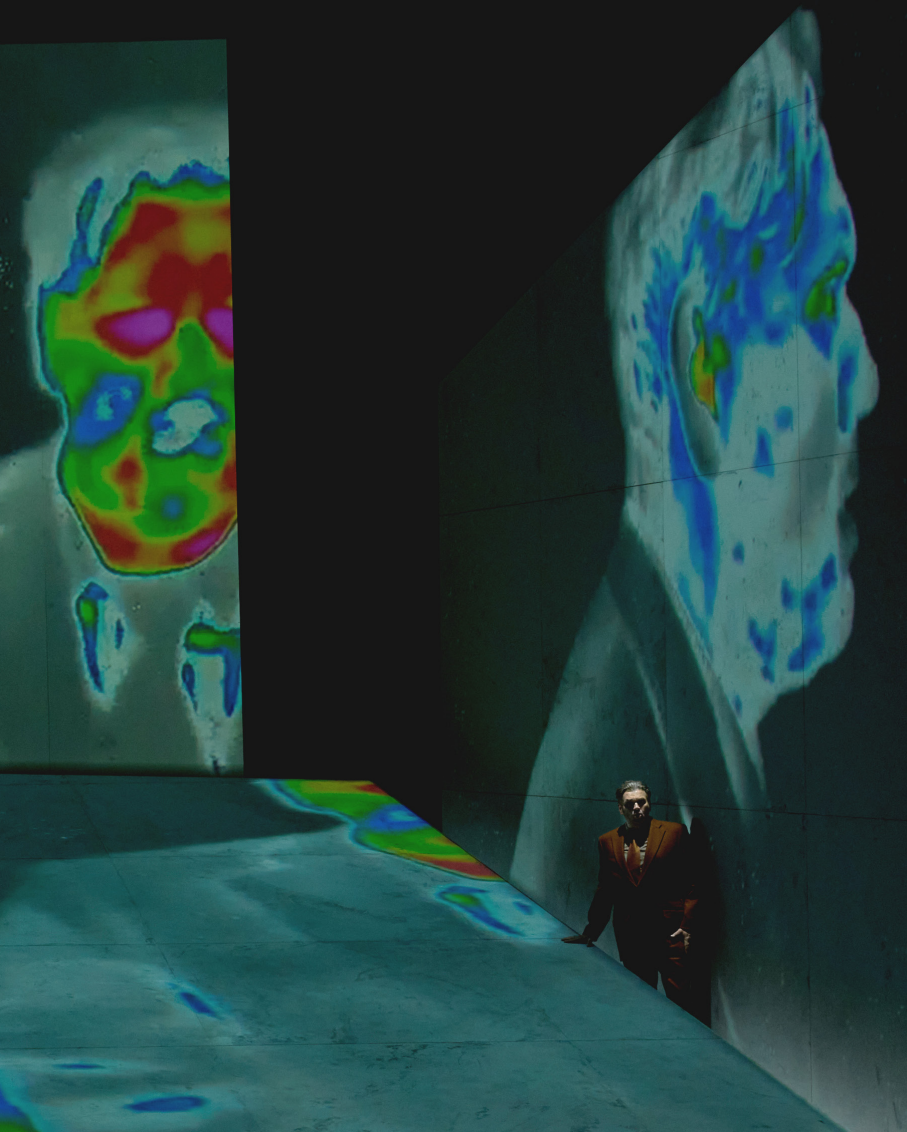
4. Szene – Waldweg am Teich: Wozzeck will die Tatwaffe im See versenken und so seine Spuren verwischen. Beim panischen Versuch, Mariens Blut abzuwaschen, geht er immer tiefer ins Wasser und ertrinkt. In einem Orchesterstück als Epilog blickt Berg auf die Oper zurück.

5. Szene – Vor Mariens Tür: Mariens Sohn spielt mit anderen Kindern auf der Straße. Aufgeregt erzählen herbei eilende Kinder von dem Schicksal Mariens.





Oliver Zwarg, Anne-Fleur Werner



Ich benütze die Zeit so viel als möglich zum arbeiten und habe auch tatsächlich schon einiges fertig gebracht. Ob ich damit zufrieden bin, kann ich Dir nicht einmal sagen, 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. Freilich drücken mich oft Bedenken über das Werk im Ganzen, über die Ausführlichkeit des Planes, diese vielen kleinen Szenen in einige Akte zusammenzufassen. (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 dem 2ten Anhören) den Entschluß faßte, ihn in Musik zu setzen. Es ist nicht nur das Schicksal dieses von aller Welt ausgenutzten und gequälten armen Menschen, was mir so nahe geht, sondern auch der unerhörte Stimmungsgehalt der einzelnen Szenen. Die Verbindung von immer 4-5 Szenen zu einem Akt durch Orchester-Zwischenspiele verlockte mich natürlich auch noch. (Was ähnliches findest Du in Maeterlincks-Debussys Pelleas!). Entsprechend der Mannigfaltigkeit des Charakters dieser einzelnen Szenen habe ich mir auch eine große Abwechslung in der musikalischen Form derselben ausgedacht. So z. B. normale Opernszenen mit thematischer Durcharbeitung, dann solche ohne jede Thematik in der Art der 'Erwartung' (Versteh mich recht: keine Stilmachung, sondern nur formlich!) Liedformen, Variationen etc. Bis jetzt habe ich eine Scene fertig komponiert und hoffe eine 2te große hier noch fertig zu bekommen. Beide sind in der Art der Pierrot Melodramen und hier ist ein Punkt, der mich mit Besorgnis erfüllt: Ob nämlich auf der Bühne solche Melodramen praktikabel sind. Ob die menschliche Sprechstimme trotz zartester Instrumentation für ein Bühnenhaus ausreicht. Ich glaube schon! Was meinst Du? Die Sprechstimme soll aber nicht durchwegs im Stück vorherrschen, sondern von der Gesangsstimme in einigen besonderen Szenen abgelöst werden. Gewisse Figuren, wie der Doktor [und] der Hauptmann werden nur melodramatisch verwendet.

Brief von Alban Berg an Anton Webern

Du sollst dir kein Bildnis machen

Es ist bemerkenswert, dass wir gerade von dem Menschen, den wir lieben, am mindesten aussagen können, wie er sei. Wir lieben ihn einfach. Eben darin besteht ja die Liebe, das Wunderbare an der Liebe, dass sie uns in der Schwebelage des Lebendigen hält, in der Bereitschaft, einem Menschen zu folgen in allen seinen möglichen Entfaltungen. Wir wissen, dass jeder Mensch, wenn man ihn liebt, sich wie verwandelt fühlt, wie entfaltet, und dass auch dem Liebenden sich alles entfaltet, das Nächste, das lange Bekannte. Vieles sieht er wie zum ersten Male. Die Liebe befreit es aus jeglichem Bildnis. Das ist das Erregende, das Abenteuerliche, das eigentlich Spannende, dass wir mit den Menschen, die wir lieben, nicht fertigwerden; weil wir sie lieben, solange wir sie lieben.

Man höre bloß die Dichter, wenn sie lieben; sie tappen nach Vergleichen, als wären sie betrunken, sie greifen nach allen Dingen im All, nach Blumen und Tieren, nach Wolken, nach Sternen und Meeren. Warum? So wie das All, wie Gottes unerschöpfliche Geräumigkeit, schrankenlos, alles Möglichen voll, aller Geheimnisse voll, unfassbar ist der Mensch, den man liebt – Nur die Liebe erträgt ihn so. [...]

Unsere Meinung, dass wir das andere kennen, ist das Ende der Liebe, jedes mal, aber Ursache und Wirkung liegen vielleicht anders, als wir anzunehmen versucht sind – nicht weil wir das andere kennen, geht unsere Liebe zu Ende, sondern umgekehrt: weil unsere Liebe zu Ende geht, weil ihre Kraft sich erschöpft hat, darum ist der Mensch fertig für uns. Er muss es sein. Wir können nicht mehr! Wir künden ihm die Bereitschaft auf, weitere Verwandlungen einzugehen. Wir verweigern ihm den Anspruch alles Lebendigen, das unfassbar bleibt, und zugleich sind wir verwundert und enttäuscht, dass unser Verhältnis nicht mehr lebendig sei. [...]

Max Frisch



„Oper als Menschenexperiment“

Intendant und Regisseur Karsten Wiegand im Gespräch mit Dramaturgin Frederike Prick-Hoffmann.

F. Prick-Hoffmann: Wovon handelt die Oper?

K. Wiegand: Das Stück handelt – bei Büchner wie bei Berg – von einem Menschenexperiment. Alle versuchen ständig herauszufinden, wie Wozzeck reagiert, wenn man ihm dies oder jenes sagt, antut, vorsetzt. Wann bekommt er welche Halluzinationen, wie sehr kann man ihn demütigen und was macht er dann? Alle machen sich ständig ein Bild von Wozzeck, sie legen ihn fest. Hier hat mich eine Schrift von Max Frisch inspiriert. Er schreibt, dass Liebe den Möglichkeitsraum eines Menschen groß macht, weil man diesen Menschen als Geheimnis existieren lässt, weil man ihn nicht andauernd festlegt – sich eben kein Bildnis von ihm macht.

F. Prick-Hoffmann: Wozzeck also als Extrembeispiel für das Nicht-geliebt-werden?

K. Wiegand: Genau. Wozzeck versucht sehr lange, den anderen Menschen freundlich zu begegnen, seine Aufträge gut zu erfüllen und die Dinge zu verstehen, aber die Realität entgleitet ihm, und er entgleitet sich selbst. Je mehr die anderen ihn festlegen und bewerten, desto weniger Vorstellung hat er davon, wer er selbst ist und wonach er handeln möchte. Wozzeck wird nicht nur materiell, sondern auch seelisch arm gemacht. Emotional erfriert und verkümmert er und bringt dann in heiß-kalter Aggression Marie um. Deshalb fand ich Wärmebildkameras ein gutes Mittel: Sie werden militärisch und zivil für Überwachung und die Jagd nach Tieren und Menschen eingesetzt, weil sie Wärme und Leben abbilden. Büchner interessierte sich brennend dafür, was in den Körpern von Menschen und in ihren Schädeln geschieht. „Wozzeck“ ist auch ein Stück über Körper und über Wärme und Kälte, physisch, psychologisch und gesellschaftlich.

F. Prick-Hoffmann: Wo liegt dann die Hoffnung?

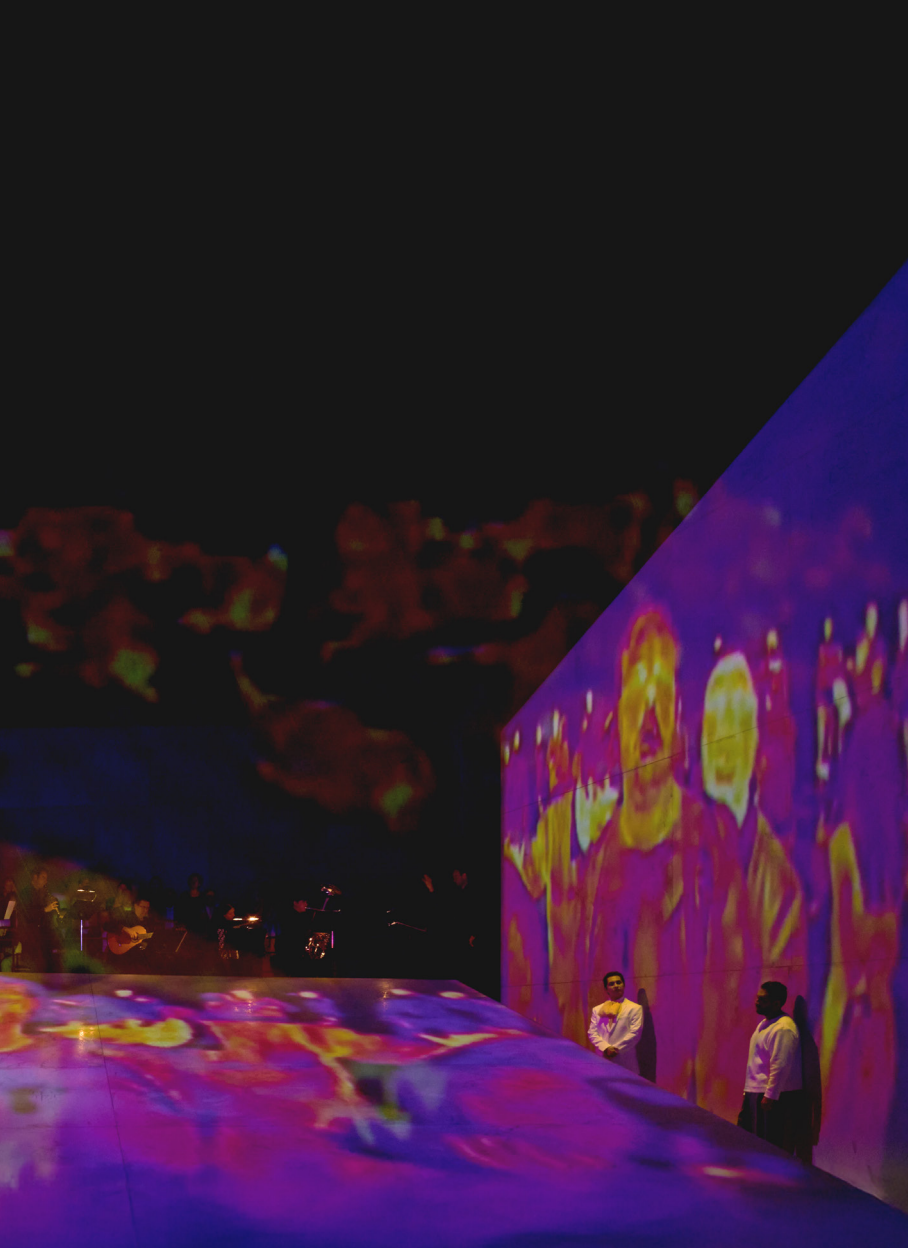
K. Wiegand: Unser Menschenbild ist von dem Glauben geprägt, dass wir dazulernen können, dass wir uns ändern können. Die Kernidee von Strafe in einem demokratischen Rechtsstaat ist Resozialisierung, nicht Rache. Wir beschäftigen uns als Gesellschaft intensiv mit der Frage, was wir tun können, damit sich etwas verändert, damit es beispielsweise weniger Femi-zide gibt. Und dann gehen wir ins Theater und sehen oft dystopische, finstere Fahrten in den Abgrund. Die Katastrophe wird als unabwendbar gezeigt. Dabei zeigt die genaue Untersuchung der großen Tragödiendtexte, dass es immer wieder Scharnierstellen gibt, wo es anders hätte weitergehen können. Für Veränderung müssen wir uns konkret und emotional vorstellen, wie es anders ablaufen könnte. Kurz vor Ende der Oper komponiert Berg ein grandioses Orchesterstück. Zu diesem spielen Wozzeck und Marie bei uns die Szene mit dem Mord noch einmal und finden ein anderes Ende. Auch "Wozzeck" als Werk lässt Handlungsspielräume zu, ist nicht ausweglos.

F. Prick-Hoffmann: Es geht euch also darum, andere Handlungsmöglichkeiten in „Wozzeck“ zu erforschen?

K. Wiegand: Wir stellen uns vor, dass Wozzeck in einem Moment zwischen dem begangenen Mord und seinem eigenen Tod innehält und versucht, sich in vollkommenem Schock präzise und scharf an alles Geschehene zu erinnern. Er versucht herauszufinden, was ihn an diesen Punkt gebracht und was er anders hätte machen können. Deshalb zeigen wir Wozzeck allein auf der Bühne. Er durchlebt alles nochmal. Wir tauchen mit ihm in seine hyperrealistische, traumartige Erinnerung ein – und kommen nicht in den bequemen Außenblick, der uns sofort dazu einlädt, uns ein Bildnis von den Figuren zu machen – der sadistische Doktor, der brutale Tambourmajor, der neurotische Hauptmann, der gehetzte und getriebene Wozzeck. Mich interessiert vielmehr der Versuch, allein mit Wozzeck in die Laborsituation des Werks einzutauchen. So gesehen wird die ganze Oper zum Menschenexperiment.

*Matthew Vickers, Anne-Fleur Werner, Chor, Wirtshausorchester,
Julian Orlishausen, Marco Mondragón, Ricardo García*







Julian Orlishausen

Seitenwechsel

„Guck mal, der da drüben, für einen Penner sieht der noch gar nicht so abgerissen aus“, sagt die Frau im Nerz zu ihrer Freundin. Sie zeigt auf einen Mann mit Goldrandbrille und gepflegtem blauen Strickpullover, der da am Jungfernstieg, in Hamburgs feiner Einkaufsgegend, zwischen Schlafsack und Isomatte steht und ein paar mit Habseligkeiten voll gestopfte Plastiktüten nicht aus den Augen lässt. Gerade ist der „Mitternachtsbus“ vom Diakonischen Werk vorgefahren, der Obdachlose mit Essen und Kleidung versorgt. Dutzende Menschen strömen herbei, wie überall, wo der Bus nachts hält. Die beiden elegant gekleideten Damen, die nach einem Opernbesuch durch die Stadt bummeln, wenden sich rasch ab. Das ist nicht ihre Welt.

Eigentlich ist es auch nicht die Welt des Mannes mit der Brille. Konrad E. ist Vorstandschef [...] eines Autozuliefererkonzerns mit 10.000 Mitarbeitern. Lernziel emotionale Kompetenz. E. ist sozusagen zu Gast bei den Armen. E. hat für eine Woche seinen Vorstandsposten gegen ein soziales Praktikum in der Hamburger Obdachloseninitiative „Hinz und Kunz“ getauscht. An diesem Abend ist er mit dem Mitternachtsbus unterwegs, um Lebensmittel auszuteilen. Weil ein Bedürftiger sich nicht bis zum Bus gewagt hat aus Furcht, jemand könne ihm unterdessen seine Habe stehlen, passt E. auf die Sachen auf. [...]

Konrad E. ist einer von mehr als 30 Spitzenkräften aus der Wirtschaft, die sich bisher an dem Projekt „Seitenwechsel“ beteiligt haben. Die Manager, die eine Woche lang bei Sterbenden im Hospiz, im Strafvollzug, in der Drogenhilfe, in Behinderteneinrichtungen, in der Psychiatrie oder eben in der Obdachlosenbetreuung arbeiten, sollen „soziale Kompetenz und emotionale Führungsstärke“ lernen. „Ich habe in dieser Woche mehr Lebenserfahrung gewonnen als in meinem ganzen Leben davor“, sagt Konrad E. Das Praktikum hat E., so staunt er selbst, den Blick auf eine Welt geöffnet, die er „seit dreißig Jahren oder länger“ nicht mehr wahrgenommen hatte. Der Vorstandschef lernte Obdachlose aus allen Schichten kennen, vom gescheiterten Unternehmer bis zum Junkie, vom illegalen osteuropäischen Schwarzarbeiter bis zum

freiwilligen Aussteiger. Intelligente, fröhliche, zerstörte Menschen – das ganze Spektrum. [...]

E. hörte den Menschen auf der Straße zu, das war für eine Woche seine Aufgabe. Er war „perplex, so viele hochintelligente Menschen“ zu treffen, „die nichts Brauchbares anfangen mit ihren Begabungen – aus unserer Sicht“, fügt er hinzu, eingedenk seiner neuen Erkenntnisse. Angetreten war der Manager „mit dem massiven Vorurteil, dass jeder, der heute auf der Straße lebt und bettelt, selber schuld ist“. Die Schicksale, von denen er erfuhr, erschütterten sein Klischee zumindest in Teilen. Zum Beispiel das von Horst Knauer, dem Straßenzeitungsverkäufer und Leierkastenspieler, der so alt ist wie E., aber um Jahre älter aussieht. „Der hat sich als Seemann auf einem Kabeljaudampfer vor Grönland kaputtgearbeitet“, erzählt E. Er wurde krank, fand an Land keine Arbeit mehr, die Ehe scheiterte. Als das Sozialamt, das seine Miete bezahlte, das Geld von Horsts Kindern zurückforderte, zog der auf die Straße. Das war vor 19 Jahren. Vor kurzem hatte er einen Schlaganfall. Er entließ sich selbst aus dem Krankenhaus und verkauft inzwischen wieder Zeitungen. [...]

Weil die Wirtschaftsleute im „Seitenwechsel“ ständig mit fremden Wertevorstellungen und Lebensformen konfrontiert werden, überdenken sie auch ihre eigenen. Aber „die Illusion, dass unsere Manager nach einer Woche Seitenwechsel als neue Menschen zurückkehren“, hat E. nicht. [...] Wenn E. heute, nach seinem Seitenwechsel, mit Geschäftspartnern in Hamburg unterwegs ist, staunen die nicht schlecht, wenn Obdachlose in dem Manager den Praktikanten von „Hinz und Kunz“ wieder erkennen, ihm auf die Schulter klopfen und dabei fragen: „Na, Konrad, wie geht's?“ Und ist ihnen der Respekt des erfolgreichen Unternehmers wichtig? „Nee“, sagt Horst, der Leierkastenmann, „aber es ist gut, dass einer wie er jetzt weiß, dass es nicht nur Menschen hinter Schreibtischen gibt.“

Renate Oschlies



Das Opernproblem

[...] Es ist mir nicht im Schlaf eingefallen, mit der Komposition des „Wozzeck“ die Kunstform der Oper reformieren zu wollen. Eben-
sowenig wie dies Absicht war, als ich sie zu komponieren begann,
ebensowenig habe ich je das, was dann entstanden war, für etwas
gehalten, was für ein weiteres Opernschaffen – sei es das eigene oder
das anderer Komponisten vorbildlich sein sollte, und auch nicht an-
genommen oder gar erwartet, dass der „Wozzeck“ in diesem Sinne
„Schule machen“ könnte.

Abgesehen von dem Wunsch, gute Musik zu machen, den geistigen
Inhalt von Büchners unsterblichem Drama auch musikalisch zu erfüllen,
seine dichterische Sprache in eine musikalische umzusetzen, schwebte
mir in dem Moment, wo ich mich entschloß, eine Oper zu schreiben,
nichts anderes, auch kompositionstechnisch nichts anderes vor, als
dem Theater zu geben, was des Theaters ist, das heißt also, die Mu-
sik so zu gestalten, daß sie sich ihrer Verpflichtung, dem Drama zu
dienen, in jedem Augenblick bewußt ist – ja, weitergehend: dass sie
alles, was dieses Drama zur Umsetzung in die Wirklichkeit der Bretter
bedarf, aus sich allein herausholt, damit schon vom Komponisten alle
wesentlichen Aufgaben eines idealen Regisseurs fordernd. Und zwar
all dies: unbeschadet der sonstigen absoluten (rein musikalischen)
Existenzberechtigung einer solchen Musik; unbeschadet ihres durch
nichts Außermusikalisches behinderten Eigenlebens.

Daß dies mit Heranziehung von mehr oder weniger alten musikali-
schen geschah (was als eine der hauptsächlichsten meiner angeblichen
Opernreformen angesehen wurde), ergab sich ganz von selbst. Schon
die Notwendigkeit, von den 26 losen, teils fragmentarischen Szenen
Büchners eine Auswahl für mein Opernbuch zu treffen, hierbei Wie-
derholungen, soweit sie musikalisch nicht variationsfähig waren, zu
vermeiden, weiter diese Szenen eventuell zusammenzuziehen und an-
einanderzureihen und sie gruppenweise in Akte zusammenzufassen,
stellte mich – ob ich wollte oder nicht – vor eine mehr musikalische
als literarische Aufgabe, vor eine Aufgabe, die nur mit den Gesetzen

der musikalischen Architektonik zu lösen war und nicht mit denen der Dramaturgie. Die durch eine solche Auswahl und Zusammenziehung erübrigten 15 Szenen nun aber abwechslungsreich zu gestalten, wodurch allein ihre musikalische Eindeutigkeit und Einprägsamkeit gewährleistet erscheint, verbot aber erst recht, so wie dies häufig üblich ist, sie lediglich auf ihren literarischen Inhalt hin fortlaufend „durchzukomponieren“. Eine absolute, in der Struktur noch so reiche, das dramaturgische Geschehen noch so treffend illustrierende Musik hätte nicht verhindern können, daß sich schon nach einer kleinen Anzahl von auf diese Weise komponierten Szenen das Gefühl musikalischer Monotonie bemerkbar gemacht hätte, ein Unlustgefühl, das durch die Serie von einem Dutzend Zwischenaktmusiken, die formell auch nichts anderes böten als die Erfüllung der Konsequenzen einer solchen musikalisch illustrativen Schreibweise, nur noch eine bis zur Langeweile gesteigerte Verschärfung erfahren hätte. Und Langeweile ist doch das letzte, was Theater empfinden darf!

Indem ich nun der gebieterischen Forderung, auch musikalisch jeder dieser Szenen, jeder der dazugehörigen Zwischenaktmusiken (sei es in Form von Vor-, Nah-, Überleitungs- und Zwischenspielen) sowohl ihr eigenes, unverkennbares Gesicht als auch Abrundungen und Geschlossenheit zu geben, gehorchte, ergab sich von selbst die Heranziehung alles dessen, was eine solche Charakteristik einerseits und Geschlossenheit andererseits verbürgt: die vielbesprochene Heranziehung alter und neuer musikalischer Formen und damit auch solcher sonst nur in der absoluten Musik verwendeten. Ihre Einbeziehung in das Gebiet der Oper mag in mancher Hinsicht und in einem so großen Ausmaß ungewöhnlich, ja neu gewesen sein; ein Verdienst aber war es, nah dem was ich hier gesagt habe, nicht! So daß ich die Behauptung, ich hätte mit derlei Neuerungen die Kunstform der Oper reformiert, entschieden zurückweisen kann und muß. Da ich aber durch diese Erklärung mein Werk nicht selbst verkleinern will, was ja andere, die es nicht so gut kennen, viel besser besorgen, will ich gerne etwas verraten, was ich dennoch als mein ausschließliches Verdienst ansehe: Mag einem

DAS OPERPROBLEM

noch so viel davon bekannt sein, was sich im Rahmen dieser Oper an musikalischen Formen findet, wie das alles streng und logisch „gearbeitet“ ist, welche Kunstfertigkeit selbst in allen Einzelheiten steckt. Von dem Augenblick an, wo sich der Vorhang öffnet, bis zu dem, wo er sich zum letzten Mal schließt, darf es im Publikum keinen geben, der etwas von diesen Fugen und Inventionen, Suiten- und Sonatensätzen, Variationen und Passacaglien merkt, keinen, der von etwas anderem erfüllt ist als von der weit über das Einzelschicksal Wozzecks hinausgehenden Idee dieser Oper. Und das – glaube ich – ist mir gelungen!

Alban Berg



Johann Kirschfink, Kinderchor

3 Fragen an Daniel Cohen

Was macht Alban Bergs „Wozzeck“ so besonders?

Wozzeck ist eine atonale Oper, also eine Oper, die nicht auf Basis von traditioneller Harmonie funktioniert. Jede Szene hat einen ganz konkreten, kompositionellen Ablauf, jede Bewegung ist rhythmisch beschrieben und festgelegt.

Und trotzdem hat diese Oper eine solche emotionale Wirkungskraft. Wie schafft Berg das?

Zum einen durch die Nutzung des Wagnerschen Leitmotivs. Außerdem durch harmonische Bindungen: Der erste Akt endet mit dem gleichen Akkord, mit dem der Zweite anfängt, der Schlussakkord schließt an den vom Anfang an. Musikalisch macht die Oper eine Kreisbewegung. Das hört man instinktiv, auch ohne die Noten zu kennen. Am wichtigsten ist die Einbettung von alten Formen, wie Barocktänzen, traditionellen Märchen, Wiegenliedern, oder Fugen, wie im Trio von Wozzeck, Hauptmann und Doktor im 2. Akt. Das ist genial gemacht. Alle drei singen eine Fuge über ihre eigenen Themen, gleichzeitig. Totaler Overload! Am Ende reden Doktor und Hauptmann nur noch auf Wozzeck ein, für den das zu viel ist. Und wir, als Publikum, sind genauso überlastet – bis Wozzeck es nicht mehr erträgt. Er schreit „Gott im Himmel“ und erlöst damit sowohl sich als auch uns. Wir gehen emotional also total mit.

Wann gehst du bei Wozzeck am meisten mit?

Am Ende (*lacht*). Ich habe einen sehr persönlichen Bezug zu „Wozzeck“, denn es war meine erste Oper. Das Ende berührt mich jedes Mal aufs Neue. Da steht dieser kleine Junge, alleine, ohne Eltern. Und wir wissen nicht, was aus ihm wird. Wird er der neue Wozzeck? Oder hat er andere Möglichkeiten? Vor der letzten Szene liegt die einzige tonale Stelle der Oper, ein langes Orchesterstück, eigentlich eine fehlplatzierte Ouvertüre. Genau vor der letzten Szene! Und diese Ouvertüre rekapituliert noch einmal alles, chronologisch. Danach kommt die Szene mit Maries Sohn, als Epilog. Das ist einfach sehr emotional, da weine ich immer mit.



Matthew Vickers, Julian Orlishausen, Anne-Fleur Werner





Solgerd Isaly, Julian Orlishausen

Don't make Femicide sexy again!

[...] „Ein guter Mord, ein echter Mord, ein schöner Mord. So schön, als man ihn nur verlangen tun kann“, spricht das Schlusswort von „Woyzeck“ ein selten feingeistiger Polizist in Betrachtung der toten Marie. Im Duktus des kanonischen Kunstkenners bewundert er, was vor ihm liegt: ein Mord, der die ikonografische Checkliste abhakt. Die Getötete: jung, weiblich gelesen. Die Lippen: rot. Der Tatort: das Ufer eines Gewässers. Die Art der Tötung: Messerstiche. Das Motiv: Eifersucht, Promiskuität. Als Konsumentin einer Kultur, die *Where the wild roses grow*, *Laura Palmer*, *Ophelia* und *Schneewittchen* hervorgebracht hat, wundert man sich kaum über die Behauptung eines „schönen Mordes“. Wenn kanonische Kunstwerke nicht dermaßen unverblümt ihrem nekrophil-ästhetischen Fetisch ausleben würden, würde man sich und den „Woyzeck“-Beamten vielleicht fragen: Moment mal, es ist also nicht jeder Mord per se unschön? Aha, und was wäre dann bitte ein hässlicher Mord?!

Edgar Allen Poe hat eine ganze Theorie zu der Verwertbarkeit der „toten Frau“ verfasst. Er proklamiert in „Die Philosophie der Komposition“ der Tod einer schönen Frau sei ohne Zweifel das poetischste Thema der Welt. Denn in diesem Motiv würden sich Melancholie und Schönheit verbinden – das erzeuge die größte poetische Spannung. Am geeignetsten dazu, diese Spannung in Kunst zu verwerten, sei der Liebhaber und Betrachter der „schönen Toten“. Anders gesagt: Das weibliche Subjekt stirbt, damit der Kunstproduzent seine Emotionen anzapfen kann.

Der Vorstellung, dass am besten über die Sterblichkeit des weiblich gelesenen Individuums ihr cis-männlicher Betrachter berichten kann – nicht etwa sie selbst – liegen binäre Konzepte von Muse und Kunstproduzent, Subjekt und Objekt, aktiver, geistesorientierter Männlichkeit und passiver, rein verkörperlichter Weiblichkeit zu Grunde. [...] Weinend über die „hübsche Leiche“ gebeugt, kann der männliche Akteur seine Weltanklage proklamieren. Selbst wenn er die Tötung zu verantworten hat, erlaubt das Framing die Interpretation seiner selbst als Opfer tragischer Umstände. Er ist nicht Angeklagter sondern

Ankläger der Schlechtigkeit, die ihn dazu gebracht hat, es zu tun. Femizidiale Plots enden mit den Tränen des Täters, der Sympathieträger und Identifikationsfigur bleiben soll. Schließlich hat er es aus Liebe und Leidenschaft getan... oder nicht?

„Allzu oft werden Femizide als spontan interpretiert, als sogenanntes Verbrechen aus Leidenschaft. Meine Forschung hat das Gegenteil gezeigt: In der Mehrzahl der Fälle wurde mit erheblichem Aufwand reflektiert, geplant und entschlossen gehandelt“, resümiert Kriminologin Jane Monckton Smith im Interview mit dem Spiegel und zeigt damit auf, dass dieses Entlastungs-Narrativ keineswegs mit Schiller & Co. gestorben ist. [...] Die Ästhetisierung misogynen Gewalt macht sich nicht nur am wortwörtlichen Gegenstand des schönen, toten, weiblich gelesenen Körpers fest – eine Ästhetisierung, ja Verkitschung, ja Versüßung bis zum Würgereiz erfolgt auch, indem unsexy strukturelle Bedingungen mit großen Emotionen parfümiert werden. [...]

Impliziert wird eine Opfertypologie statt einer Tätertypologie – es trifft gerade diese Frau, weil sie besonderes Provokationspotential bietet. Für ein „typisches Opfer“ gibt es in der kriminologischen Forschung keinen Beleg – die Muster finden sich bei den Tätern. Kitschige Programmheftprosa über die „lebenshungrige“ Carmen und Schlagzeilen wie „Drama aus Leidenschaft“ und „wenn Liebe gefährlich wird“ haben bei aller Blödheit reale juristische Auswirkungen. Im Fall einer im Affekt verübten Tat werden weniger „niedere Beweggründe“ geltend gemacht – was die Schwere der Tat und Strafe mindert. Das Narrativ der „Tat aus Liebe“ und der „Tat aus Leidenschaft“ schützt de facto Gewalttäter, die sich bei vollem Geistesbewusstsein für die Auslöschung eines Individuums entschieden haben. Aber so will man Ferdinand, Don José und Co. nicht sehen. Das ist nicht die Story, die eine täterzentrierte Gesellschaft konsumieren will – das ist kein schöner Mord.

Es ist bemerkenswert wie wenig Komplexität bei der endlosen Reproduktion von Bildern der Gewalt gegen weiblich gelesene Personen vermittelt wird. Ein wichtigen und meist unsichtbaren Aspekt abusiver Beziehungen beschreibt der Podcast des Bayerischen Rundfunks

'Femizide – Und wieso die Popkultur Komplizin ist'. „Wieso ist sie bei ihm geblieben?“ – diese implizit vorwurfsvolle Frage wird hier entlarvt. Denn sie geht einher mit der Darstellung der von Gewalt Betroffenen als apathisch, gelähmt und unfähig, sich aus der Situation zu befreien. Dabei wissen Frauen, die in gewalttätigen Beziehungen (über-)leben, genau um die Gefahr, die der gefühlte Kontrollverlust des Täters durch die Beendigung der Beziehung für sie und möglicherweise andere Bezugspersonen wie die eigenen Kinder bedeutet (Intimizide werden auch an 'Ersatzopfern' ausagiert). Die Phase unmittelbar nach der Trennung ist die gefährlichste – hier kommt es am häufigsten zur Tötung. Die von Gewalt Betroffene rettet sich mit jeder Minute, die sie es in der Beziehung aushält. Das ist permanente Schwerarbeit.

[...] Man kann von einer Theaterproduktion nicht erwarten, eine Antwort auf die Frage zu finden, wie femizidiale Muster effektiv zu unterbrechen sind. [...] Eine tatsächliche Interruption der Gefährdungssituation muss juristisch passieren, während das Theater seine Kompliz*innenschaft mit sexistischer Gewalt aufkündigen kann, indem es seine Narrative interrupted. Das beginnt zum Beispiel bei der Benennung von Femiziden als das, was sie sind – keinesfalls geframed als tragische „Liebesdramen“, die zur Identifikation mit dem ach so gewaltig liebenden Täter einladen. An Liebe stirbt man nicht, man stirbt am Patriarchat. Statt der Fassaden-Modernisierung eines Stoffs, der mit digitalen Gadgets und Gegenwarts-pop beglitzert wird, braucht das historische Gerüst einen Abriss. Nicht nur aus politischen Gründen. Die „Ich sehe Dich“-Konstellation, in der ein Kunstproduzent sich im Akt des Schöpfens seine Anwesenheit beweist, während die schöne Muse stumm posierend ihren apotheotischen, zweiten Tod erwartet, ist auch ästhetisch kaum reizvoller als der Moder in einer jahrhundertelang nicht gelüfteten Kulturstätte. In der Grammatik des Female Gaze heißt das: Ich sehe Dich Mich sehen. Du siehst Mich Dich sehen. [...]

Jorinde Minna Markert

Anfertigung der Dekorationen & Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters Kassel & Darmstadt TECHNISCHE DIREKTION Nico Göckel LEITUNG BÜHNENBETRIEB & KOORDINATION WERKSTÄTTEN Uwe Czettel BÜHNENINSPEKTION Andreas Engelhardt ASSISTENZ DER TECHNISCHEN DIREKTION & KOORDINATION AUSSENSPIELSTÄTTEN Yawo Gomado PRODUKTIONSLEITUNG WERKSTÄTTEN Lisa Bader PRODUKTIONSASSISTENZ Anna Kirschstein, Elena Fünfer KONSTRUKTION Rumie Seidler, Marija Njegovanović LEITUNG BELEUCHTUNGS- & VIDEOABTEILUNG Heiko Steuernagel LEITUNG TONABTEILUNG Sebastian Franke LEITUNG KOSTÜMABTEILUNG Gabriele Vargas Vallejo LEITUNG MASKENABTEILUNG Manuela Kutscher, Kirsten Roser, Jennifer Stang LEITUNG REQUISITENABTEILUNG Ruth Spemann LEITUNG MALSAAL Ramona Greifenstein THEATERPLASTIK Lin Hillmer, Jenny Junkes LEITUNG SCHREINEREI Daniel Kositz LEITUNG SCHLOSSEREI Jürgen Neumann LEITUNG POLSTER- & TAPEZIERWERKSTATT Andreas Schneider GEWANDMEISTEREI Roma Zöllner (Damen), Brigitte Helmes (Herren) SCHUHMACHEREI Thea Glaser, Tanja Heilmann, Anna Meirer

Textnachweise S. 5: „Auf einen Blick“, S. 6 „Handlung“, S. 14: „Oper als Menschenexperiment“ und S. 25 „3 Fragen an Daniel Cohen“ sind Originalbeiträge von Sarah Leiendecker, Frederike Prick-Hoffmann und Julia van der Horst | S. 11: Berg, Alban. „Brief an Anton Webern.“ 19. August 1918, entnommen aus dem „Wozzeck“ Programmheft der Bayerischen Staatsoper, 1982. | S. 12: Frisch, Max. „Du sollst dir kein Bildnis machen.“ Tagebuch (1946 – 1949), Suhrkamp, 1964, S. 31 – 32. | S. 19: Oschlies, Renate. „Seitenwechsel.“ Berliner Zeitung, 12.06.2001. | S. 22: Berg, Alban. „Das Opernproblem (1928)“. Wozzeck: Texte. Materialien. Kommentare, Rowohlt, 1981, S. 153 – 56. | S. 29: Markert, Jorinde Minna. „Don't make Femicide sexy again!“ Nachtkritik, 25. Oktober 2021. | S. 33: Berg, Alban. Zitat aus „Der 'Wozzeck'-Vortrag (1929)“. Wozzeck: Texte. Materialien. Kommentare, Rowohlt, 1981, S. 162.

Fotos, Trailer & mehr zur Produktion:



Freunde des
Staatstheaters
Darmstadt e.V.



Hessisches Ministerium für
Wissenschaft und Forschung,
Kunst und Kultur

Wissenschaftsstadt
Darmstadt



Impressum HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTORIN Andrea Jung OPERNDIREKTORIN Nicola Raab REDAKTION Sarah Leiendecker, Julia van der Horst LEITUNG KOMMUNIKATION Mariela Milkowa SCHLUSSREDAKTION Valentina Tepel CORPORATE DESIGN sweetwater / holst GRAFIKDESIGN SPIELZEIT 2024/2025 q, Wiesbaden AUSFÜHRUNG Johanna Amberg FOTOS Nils Heck, Jonas Dahl (S. 0) HERSTELLUNG Drach Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR.50 REDAKTIONSSCHLUSS 13.05.2025 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

Mit Bus und Bahn ohne Zusatzkosten ins Staatstheater Darmstadt.



„Damit schließt die Oper. Aber obwohl hier wiederum deutlich zu dem Schlussakkord kadenziert wurde, hat es fast den Anschein, als ginge es weiter. Es geht ja auch weiter! Tatsächlich würden die Anfangstakte der Oper an diese Endtakte ohne weiteres anschließen, womit der Kreis geschlossen wäre.“

Alban Berg



Oliver Zwarg

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

