



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

"Femizid" in der Oper?
Alban Bergs Wozzeck gestern und heute

verfasst von | submitted by
Johanna Würth BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	2
2 Die Frau und der Tod (in der Oper).....	6
2.1 Die Frau und der Tod in der Kunst	6
2.2 Die Frau und der Tod in der Oper.....	11
2.3 Frauenmord in der Oper	13
3 Ein Frauenmord im Wandel der Zeit.....	20
3.1 Woyzeck von Georg Büchner	20
3.1.1 Der historische Fall Woyzeck	20
3.1.2 Das Drama	23
3.1.3 Frauenmord bei Büchner.....	28
3.1.4 Der Mord an Marie.....	31
3.1.4.1 Textanalyse	31
3.1.4.2 Interpretationen im Vergleich	34
3.1.5 Woyzeck-Rezeption	38
3.2 Wozzeck von Alban Berg.....	42
3.2.1 Die Oper.....	42
3.2.2 Frauenmord bei Berg.....	48
3.2.3 Der Mord an Marie.....	53
3.2.3.1 Textanalyse	53
3.2.3.2 Musikalische Analyse	58
3.2.3.3 Interpretationen im Vergleich	67
3.2.4 Wozzeck-Rezeption	70
3.3 Wozzeck heute	73
3.3.1 Frauenmord heute.....	73
3.3.2 Der Mord an Marie.....	78
3.3.2.1 Wozzeck von William Kentridge (Salzburger Festspiele 2017)	78
3.3.2.2 Wozzeck von Simon Stone (Wiener Staatsoper 2022)	83
3.3.2.3 Wozzeck von Christiane Iven (Anhaltisches Theater Dessau 2025)	87
4 Conclusio: Der Mord an Marie – Ein Femizid?.....	92
5 Quellenverzeichnis.....	96
5.1 Schriftliche Primärquellen	96
5.2 Sekundärliteratur	97
5.3 Audiovisuelle Quellen.....	106
5.4 Online-Quellen	107
Abbildungsverzeichnis	111
Tabellen	113
Notenbeispiele	113
Abstract	115

1 Einleitung

In den späten 1980ern erregte Catherine Clément mit *L'opéra ou la défaite des femmes* große Aufmerksamkeit in der Musikwissenschaft: Sie beschrieb die Oper als Spektakel, das ersonnen wurde, um Frauen anzubeten und zu töten.¹ Dabei geht es Clément nicht nur um den tatsächlichen Mord auf der Bühne, sondern um jede Frau, die von Opernmachern in den Tod geschickt wird, sei es durch Mord, Selbstmord, Krankheit oder etwaige andere geschichtliche Wendungen. Das Buch, das erst im Rahmen der feministischen Theorien über die Konstruktion von Weiblichkeit hoch in den Kurs geriet, gewinnt im Kontext derzeitiger Diskurse wieder an Bedeutung: Frauenmorde erleben unter dem Begriff „Femizid“ eine neue Aktualität. Der Femizid-Begriff, der vorwiegend über die Medien verbreitet wird, lässt sich kaum noch einheitlich definieren und nimmt ein breites Bedeutungsspektrum an. Das European Institute for Gender Equality (EIGE) definiert wie folgt: „Femicide is the killing of a woman or girl because of her gender.“² Praxisnäher sei laut Katharina Beclin die Definition als „vorsätzliche Tötung von Frauen durch den Intimpartner“.³ Auch die Welt der Oper kennt diese Art von Tötungsdelikten und findet Verwendung für den Begriff des Femizids: Es gibt Veranstaltungen mit Titeln wie „Carmen: Nie wieder Femizid!“⁴ Opernkritiker*innen, die von „problematischen Femiziden des Opernrepertoires“ schreiben,⁵ und Artikel zu Opern, die Titel wie „María de Buenos Aires: Eine Stimme gegen Femizide“⁶ oder „Der Fall Wozzeck: Psychogramm eines Femizids“⁷ tragen. Außerdem fand an der Universität Bern im März 2024 eine wissenschaftliche Konferenz mit dem Titel „Exploring Gender-based Violence and Femicide in Twentieth and Twenty-First Century Music Theatre“ statt.⁸

Angesichts dieser Aktualität scheint eine Neubetrachtung des Frauenmords in der Oper aus musik- und theaterwissenschaftlicher Perspektive erforderlich. Das Thema sollte nicht mehr nur auf polemische Art und Weise behandelt werden, wie es Clément ihrerzeit tat. Es erscheint auch nicht passend, den zeitgenössischen Begriff des Femizids ohne weitere Überlegungen auf die Oper zu übertragen. Die vorliegende Arbeit soll versuchen,

¹ Clément 1992, S.18.

² EIGE 2025, Web. Das European Institute for Gender Equality publiziert regelmäßig zum Thema Femizid.

³ Beclin 2022, S. 222–224.

⁴ Volksoper Wien 2024, Web.

⁵ Gajdos 2024, Web.

⁶ Tomasovsky 2024, Web.

⁷ Athanasiadis 2022, Web.

⁸ Van der Hoven 2024, Web.

Frauenmord in der Oper anhand von Alban Bergs *Wozzeck* adäquat zu analysieren, um den Femizid-Begriff sinnvoll zu kontextualisieren. Dabei ist die Oper, als multimediales Genre, ein besonders vielschichtiger und komplexer Untersuchungsgegenstand. Geht man davon aus, dass ein*e Schriftsteller*in ein Stück mit einem Frauenmord schreibt, ein*e Komponist*in eine Oper dazu komponiert und ein*e Regisseur*in diese Oper in Szene setzt, erhält man eine mediale Schichtung von drei künstlerischen Darstellungen desselben Frauenmords, die zu einem Ganzen verschmelzen. Da verschiedene Autor*innen einer Oper oft zu unterschiedlichen Zeiten an unterschiedlichen Orten arbeiten, ist es notwendig, bei Analysen differenziert vorzugehen und auch verschiedene historische Kontexte des Frauenmordes bis hin zum zeitgenössischen Femizid-Diskurs in die Untersuchung miteinzubeziehen.

Um die genannten Ziele zu erreichen, stellen sich in der vorliegenden Arbeit folgende Fragen: Wie wird das Thema „Frauenmord in der Oper“ bisher in der Literatur diskutiert? Wie kann man Frauenmorde in der Oper, im Speziellen den Mord an Marie in *Wozzeck*, analysieren? Wie wird der Mord an Marie künstlerisch dargestellt? Inwiefern spielen die unterschiedlichen historischen Kontexte des Mordes an einer Frau bei Georg Büchner, Alban Berg und heutigen Regisseur*innen von *Wozzeck* eine Rolle? Kann man den Mord an Marie als „Femizid“ bezeichnen? Wie kann man diesen zeitgenössischen Begriff auf Opern im Allgemeinen anwenden? Für die Beantwortung dieser Fragen wird themenspezifische Literatur herangezogen. Zentrale Untersuchungsgegenstände sind Büchners Drama *Woyzeck* in der kritischen Ausgabe von Burghard Dedner,⁹ die unlängst durch Klaus Lippe neu edierte Partitur von Bergs *Wozzeck*¹⁰ und Videoaufzeichnungen exemplarischer, zeitgenössischer *Wozzeck*-Inszenierungen (William Kentridge, Salzburger Festspiele 2017; Simon Stone, Wiener Staatsoper 2022; Christiane Iven, Anhaltisches Theater Dessau 2025).¹¹ Ein besonderer Dank gilt den genannten Institutionen für die Zurverfügungstellung des Videomaterials.

Mit *Wozzeck* steht nicht gerade ein simples Beispiel im Zentrum der Untersuchung. Allein das Fragment *Woyzeck* für sich, eines der bedeutendsten Dramen in der deutschen Literaturgeschichte, bietet genug Stoff für Bände voll Auseinandersetzung damit. Es treten ständig neue Fragen auf, die es wert wären, genauer behandelt zu werden. Beispielsweise die

⁹ Dedner 2005.

¹⁰ Lippe 2023.

¹¹ Berg 2017, 2022, 2025, Video.

Frage nach der Täter- und Opferrolle in *Woyzeck*: Sind Woyzeck und Marie nicht beide Opfer der Gesellschaft? – eine heikle Frage, auf die diese Arbeit keine Antwort liefert. Genauso kann die musikalische Analyse der *Wozzeck*-Partitur nur in entsprechendem Umfang erfolgen. Um sich nicht im dichten Wald aus Fragen rund um *Woyzeck* und *Wozzeck* zu verirren, liegt der Fokus dieser Arbeit bewusst auf der Mordszene, dem Thema des Frauenmordes in der Oper und dem Femizid-Begriff. Außerdem sei darauf hingewiesen, dass hier nur Bergs *Wozzeck* behandelt wird, nicht aber jener von Manfred Gurlitt, der im Jahr 1926 in Bremen zur Uraufführung kam.¹²

Zu Beginn steht das Kapitel „Die Frau und der Tod (in der Oper)“, das vom großen Motiv der Kunstgeschichte zum Thema „Frauenmord in der Oper“ führen soll. Der weibliche Tod zieht sich nämlich als motivische Konstante durch alle Zeiten und durch die verschiedensten künstlerischen Genres. Um einen Einblick in die bisherige Auseinandersetzung mit diesem Thema aus den Fächern der Literatur- und Kunstgeschichte sowie der Theater- und Musikwissenschaft zu gewinnen, werden exemplarisch einige bedeutende Publikationen vorgestellt. Besonders hervorzuheben ist dabei Elisabeth Bronfens Buch *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* aus dem Jahr 1994.¹³ Anschließend richtet sich der Blick auf den Tod der Frau in der Oper, speziell den Frauenmord in der Oper, wo Cléments oben genannte Monografie aus dem Jahr 1979 noch immer tonangebend ist. Weil der Frauenmord-Begriff in Zusammenhang mit Oper vor allem durch Clément sehr weit gefasst werden kann, muss hier eingegrenzt werden: Der Frauenmord in der Oper wird in der vorliegenden Arbeit nur als eine auf der Bühne ausgeführte vorsätzliche Tötung einer Frau durch ihren Intimpartner verstanden. Eine solche Präzisierung soll den späteren Anschluss an die Femizid-Debatte erleichtern. Nach einigen bekannten Beispielen aus der Operngeschichte, wie *Carmen* oder *Otello*, wird zum Fallbeispiel von *Wozzeck* übergeleitet. Anhand der folgenden Analyse soll die Mehrschichtigkeit eines Frauenmordes in der Oper veranschaulicht werden. Dazu wird der Mord an Marie in die genannten drei Ebenen der Textvorlage, der Komposition und der Inszenierung geteilt und die künstlerische Darstellung des Mordes vor dem historischen Hintergrund dreier Jahrhunderte aufgeschlüsselt:

¹² Siehe „Der ‚andere‘ *Wozzeck*. Über Manfred Gurlitts Büchner-Oper (1920–25)“ von Katrin Winkler, Winkler 1997, S. 189–201.

¹³ Bronfen 1994.

1. *Woyzeck*: Textvorlage, Georg Büchner, 1837
2. *Wozzeck*: Oper, Alban Berg, 1921
3. *Wozzeck* heute: Inszenierungen des 21. Jahrhunderts

Dieses, in der Arbeit den größten Raum einnehmende, Analyse-Kapitel mit dem Titel „Ein Frauenmord im Wandel der Zeit“, beinhaltet für jede der drei Ebenen Informationen zum Werk, eine historische Einordnung des Frauenmords, die Analyse sowie Interpretation der Mordszene und einen Abriss zur Rezeption des Werks beziehungsweise der Inszenierung. Die zeitgenössischen Inszenierungen von *Wozzeck* führen in die Femizid-Thematik. Im konkludierenden Kapitel, das noch einmal einen geschärften Blick auf den analysierten Frauenmord wirft, stellt sich die Frage: Handelt es sich beim Mord an Marie um einen Femizid? Die Antwort soll dazu dienen, den Femizid-Begriff in den Gesamtkontext der Oper einzuordnen.

2 Die Frau und der Tod (in der Oper)

2.1 Die Frau und der Tod in der Kunst

Nähert man sich dem Thema „Die Frau und der Tod“ an, kommt man nicht am Zitat des Schriftstellers Edgar Allan Poe aus dem Aufsatz *The Philosophy of Composition* vorbei: „the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world“.¹⁴ Elisabeth Bronfen übt an dieser Aussage einerseits Kritik, denn es handle sich hierbei um „nekrophile Misogynie“. Andererseits respektiert sie den Reiz des Themas, zumal das Motiv-Paar der Frau und des Todes eine sehr wandelbare Konstante in der Geschichte der Literatur und der bildenden Kunst darstellt – und das von Beginn der Empfindsamkeit an bis zur Moderne. Sieben Jahre nach ihrem Aufsatz „Die schöne Leiche“ für den Sammelband *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*,¹⁵ setzte Bronfen 1994 mit der Publikation *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* neue Maßstäbe in der Forschung zum Thema „Tod und Weiblichkeit“.¹⁶

In diesem Buch greift sie Poe's Zitat noch einmal auf, um die Bedeutung jedes Wortes zu verstehen. Warum der Tod? Warum eine Frau? Warum eine schöne Frau? Wieso das Wort „unquestionably“? Wieso der Superlativ „most poetical“? All diese Fragen würden auf einen seltsamen Widerspruch hinweisen: Die Frau ist mit der Entstehung von Leben verbunden. Ihr Tod könne nicht „schön“ sein, da er die Fortpflanzung und damit das Überleben einer Art gefährde.¹⁷ Bronfen erklärt aber auch Poes Sichtweise: Trauer und Melancholie seien die legitimsten, poetischsten Stimmungen. Der Tod sei der absolute Superlativ aller melancholischen Themen und sei ebendort am poetischsten, wo er in Verbindung mit dem Schönen trete. Wenn die „schöne Frau“ als Superlativ der Schönheit auf den „Tod“ als Superlativ der Melancholie treffe, würden sich beide Grundprinzipien von Poe in Höchstform vereinen.¹⁸ Für die Erzählung dieses erhabenen Themas eigne sich laut Poe außerdem am besten der hinterbliebene Liebhaber.¹⁹

Worum geht es Elisabeth Bronfen aber in ihrem 625 Seiten umfassenden Buch? Ihr Vorwort eröffnet sie mit dem Satz: „Literarische Schilderungen oder bildliche Darstellungen von Tod

¹⁴ Poe 1846, S. 10.

¹⁵ Bronfen 1987, S. 87–88.

¹⁶ Bronfen 1994.

¹⁷ Ebd., S. 90–91.

¹⁸ Ebd., S. 92–93.

¹⁹ Poe 1846, S. 10.

und weiblicher Schönheit wirken ästhetisch anziehend und abstoßend zugleich.“²⁰ Es sei ein Schwanken zwischen Faszination und Schrecken, das es hier zu beobachten gäbe. Das Betrachten einer solchen Darstellung einer toten Schönheit sei eine Situation, die im echten Leben nicht möglich sei: Mitfühlend stirbt man selbst in der Betrachtung und lebt doch weiter. Hier seien sich die Furcht vor dem Tod und die Sehnsucht danach ganz nahe.²¹ Die Grundannahme von Bronfen lautet nun, dass literarische und bildliche Darstellungen des Todes, die ihr Material aus einem allgemeinen Fundus kultureller Symbole schöpfen, als Symptome unserer patriarchalen Kultur gedeutet werden können. Der weibliche Körper, der in dieser Kultur den Stellenwert des „Anderen“ besitzt, gebe nicht nur Auskunft über sich selbst, sondern auch über männliche Künstler. Diese befänden sich im Kampf gegen eine „Unordnung“, die durch das Andere, das Weibliche, hervorgerufen wird und stellen durch künstlerische „Entstellungen“ wieder eine Ordnung her. Für die männliche Fantasie von Sicherheit müssten unzählige Frauen in der Kunst sterben.²²

Ist das Überleben daher männlich? Dass die Leiche weiblich und der Überlebende männlich sei, ist für Bronfen eine Geschlechtszuweisung, die im Bildrepertoire einer Kultur, nicht in der biologischen Realität, wurzelt. Dabei könne es zu Widersprüchen kommen, wenn eine biologisch männliche Leiche in einer bestimmten kulturellen Konstruktion als „weiblich“ gelesen wird oder umgekehrt eine weibliche Überlebende die Position des „männlichen“ Betrachters einnimmt.²³ Bronfen wirft einen kritischen Blick auf die Konstruktion von Weiblichkeit in der Kunst, kritisiert patriarchale Strukturen und macht ihre Thesen anhand von ausgewählten Werken der Literatur sowie der bildenden Kunst fest. Sie bedient sich dabei auch unterschiedlicher philosophischer Konzepte und greift mehrfach auf Theorien von Sigmund Freud zurück, wenn es zum Beispiel um Lust, Fetischismus oder das Unheimliche geht.²⁴ Die untersuchten Künstler reichen von Poe über Charles Dickens und Arthur Schnitzler bis hin zu Alfred Hitchcock.²⁵ Im Schluss mit dem Titel „Aporien des Widerstands“ geht Bronfen noch auf Künstlerinnen und ihre Darstellungen des Todes ein. Einen besonderen Stellenwert haben hier unter anderem Virginia Woolf, Sylvia Plath, Anne Sexton und Ingeborg Bachmann.²⁶

²⁰ Bronfen 1994, S. 9.

²¹ Ebd., S. 9.

²² Ebd., S. 10.

²³ Ebd., S. 98.

²⁴ Ebd., S. 28–60, S. 142–161, S. 162–207.

²⁵ Ebd., S. 89–113, S. 114–141, S. 384–415, S. 466–500.

²⁶ Ebd., S. 569–625.

Ein Jahr nach Bronfens Buch, erschien Gert Kaisers Publikation *Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur*.²⁷ Mit 179 Seiten und 36 Kapiteln, ist es eine vergleichsweise schlanke, fragmentarische Stellungnahme zu verschiedenen Aspekten eines sehr üppigen Themas. Wenn junge schöne Frauen dem Tod begegnen, so sei das eine kulturelle Extremsituation. Hier sei alles möglich – weshalb diese Begegnung auch in fast allen Epochen und fast allen Künsten stattfände. Kaiser, ein Germanist, diagnostiziert Kunstwerken mit dieser Motivik eine immense Aussagekraft über die jeweilige Zeit der Entstehung, aber auch über die heutige Zeit. Das Gegensatzpaar der jungen schönen Frau, die das Leben symbolisiere, und des Todes sei „tiefsitzend anthropologisch“ und auf den zweiten Blick ein „rätselhaftes Zeitzeichen“.²⁸

Da das Motiv noch nicht im größeren Zusammenhang der Künste und Epochen wahrgenommen worden sei, lobt Kaiser zeitgenössische feministische Literaturdeutungen, die sich dem Thema zunehmend mit „sensiblen Scharfblick“ annehmen. Das Lob währt allerdings nicht lange, wenn im nächsten Satz bereits darauf hingewiesen wird, dass es hierbei oft zu einer „Schnell-Verurteilung“ komme: „Männer machen Motive – um sich von ihren Ängsten vor dem anderen Geschlecht zu befreien.“, laute das Muster, das für Kaiser nicht immer falsch, aber auch nicht immer hinreichend oder gar richtig sein muss.²⁹ Wer diesen Hieb in die Richtung von Bronfen noch nicht wahrgenommen hat, wird an einer anderen Stelle fündig. In einem eigenen Kapitel geht Kaiser hier auf Bronfens, damals besonders aktuelle, Publikation ein und übt dabei einige Kritik. Eine feministische Deutung von „Tod und Weiblichkeit“ versage, wenn sie vollständig auf dem Tod als „männliches Prinzip“ beharre.³⁰

Kaisers Buch will einzelne Fälle skizzieren und dabei lieber beobachten als deuten, lieber entdecken als debattieren.³¹ Die Untersuchungsobjekte sind dabei quer durch die Epochen und Künste verstreut: Es geht um den Raub der Proserpina, Totentänze im Mittelalter, den Walzer als den Tanz der Sünde, das Zusammenspiel von Sexualität und Tod, aber auch um einzelne bildnerische, literarische und musikalische Werke, die kurz umrissen werden.³² Beispiele hierfür seien Edvard Munchs Gemälde *Das Mädchen und der Tod*, August Strindbergs

²⁷ Kaiser 1995.

²⁸ Ebd., S. 7.

²⁹ Ebd., S. 9.

³⁰ Ebd., S. 116–119.

³¹ Ebd., S. 9.

³² Ebd., S. 28–29, 21–23, 58–61, 125–128.

Drama *Totentanz* oder Franz Schuberts Lied *Der Tod und das Mädchen*.³³ Die interdisziplinäre Zusammenstellung bietet interessante, kurze Einblicke in einige Aspekte des Themas „Der Tod und die schönen Frauen“. Kaiser positioniert sich in keine Richtung radikal oder gesellschaftskritisch und warnt vor dem Beharren auf einer einzelnen Sichtweise, die einen Perspektiven-Reichtum verhindere.

Ebenfalls fragmentarisch anmutend, aber keineswegs unkritisch ist Lawrence Kramers Publikation *After the Lovedeath. Sexual Violence and the Making of Culture* aus dem Jahr 1997.³⁴ Es ist ein Mosaik aus Reflexionen über das Zusammenspiel zwischen sexueller Gewalt und unserer Kultur der konstruierten Geschlechter. Die Quellen der Reflexionen sind auch hier sehr unterschiedlich: Kramer nennt unter anderem Oper, Poesie, Instrumentalmusik, visuelle Bilder und Träume als Ausgangspunkte für seine Überlegungen.³⁵ In über 70 Kapiteln auf 264 Seiten bringt er somit nicht nur „Tod und Weiblichkeit“ miteinander in Verbindung, sondern behandelt den noch größeren Themenkomplex „Gewalt und Geschlecht“. Besonders interessant erscheint dabei, wie Kramer die Rolle der Musik in diesen Kontext einfließen lässt. Ein Beispiel, das dabei immer wieder kehrt, und auch in dieser Arbeit noch weitere Erwähnung finden wird, ist *Kreutzerersonate* von Leo Nikolajewitsch Tolstoi.³⁶

Im deutschsprachigen Raum bleibt man einer konservativeren Methodik treu. So erscheint in Folge eines Symposions im Jahr 2000 ein von Ute Jung-Kaiser herausgegebener Sammelband mit dem Titel ...,„das poetischste Thema der Welt“? *Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz*.³⁷ Auch hier wird bereits im Titel das bekannte Zitat von Poe aufgegriffen. „Dieses Buch ist eine Hommage an all die Frauen, die sterben mussten, damit die Kunst sie verklärt.“, heißt es im Vorwort. Dabei gehe es nicht nur um die „Verstofflichung“ des weiblichen Todes, sondern auch um den Mythos von Eros und Thanatos, die ästhetische, voyeuristische und psychopathologische Inszenierung des fremden Todes als Identitätsspiegelung, den Wandel der Geschlechterverhältnisse und die Tabuisierung sowie die Ritualisierung von Mord.³⁸ Die interdisziplinäre Herangehensweise ist zwar allgemein beim Thema „Die Frau und der Tod“ kein Novum, dennoch ist die

³³ Kaiser 1995, S. 11–15, 83–85, 46–49.

³⁴ Kramer 1997.

³⁵ Ebd., S. 3.

³⁶ Tolstoi 2010.

³⁷ Jung-Kaiser 2000.

³⁸ Ebd., S. 7.

Zusammenstellung der Beiträge besonders apart. Neben dem fast obligatorischen Text zu Poe und Blicke auf bildende Kunst, Literatur und Musik, geht es um tote Schönheiten von Schneewittchen bis Lady Di.³⁹ Auch der Tanz, besonders Ballette des 19. und 20. Jahrhunderts, und religionswissenschaftliche Perspektiven werden miteinbezogen.⁴⁰ Der klare Vorteil dieser Publikation liegt nicht einfach darin, dass sie interdisziplinär angelegt ist, sondern dass Expert*innen der verschiedenen Disziplinen zu Wort kommen. Diese Vielstimmigkeit ermöglicht einen noch größeren Perspektiven-Reichtum, als ihn eine Person interdisziplinär erarbeiten könnte. Unter den Autor*innen findet sich nicht nur die Herausgeberin Jung-Kaiser selbst, sondern auch Kaiser, dessen Publikation bereits vorgestellt wurde, und Melanie Unseld, auf deren Publikation im Folgenden eingegangen wird.⁴¹

„Endgebilde, die nie verklingen“ – *Undinen- und Melusinen-Motive bei Alexander Zemlinsky und Arnold Schönberg* heißt Unselds Beitrag aus dem Jahr 2000.⁴² Es ist ein Teil ihrer Dissertation „*Man töte dieses Weib!*“: *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, die 2001 erschien.⁴³ Wie der Titel bereits verrät, handelt es sich um eine Beschäftigung mit dem Motivpaar „Weiblichkeit und Tod“, die sich auf die Musik eines bestimmten Zeitraumes fokussiert. In ihrem Vorwort zitiert Unseld nicht Poe, sondern Freud, der den Tod und die Weiblichkeit als die beiden „unergründlichsten Rätsel der westlichen Kultur“ bezeichnete.⁴⁴ Gerade diese Rätselhaftigkeit, die undurchschaubare, verwirrende Weiblichkeit, sei in der Jahrhundertwende von besonderem Interesse. Gepaart mit dem Tod, der die unheimliche Aura zusätzlich verschärfe, sei das Motiv der rätselhaften Weiblichkeit fast in allen Skandalopern des ausgehenden 20. Jahrhunderts vertreten. Unseld nennt hier beispielsweise Richard Strauss’ *Salome* und *Elektra* (1905/1909), Erich Wolfgang Korngolds *Violanta* und *Die tote Stadt* (1916/1920), Zemlinskys *Eine florentinische Tragödie* und *Der Zwerg* (1917/1922) oder Franz Schrekers *Der ferne Klang* (1912). Aber auch in anderen musikalischen Gattungen wie der Symphonischen Dichtung, der Klaviermusik, dem Ballett, der Kantate und dem Chanson hätten todesnahe Frauengestalten verstärkt ihren Einzug gefunden.⁴⁵ Die Qualität

³⁹ Kesting 2000, S. 25–38; Röhrich 2000, S. 53–79; Daxelmüller 2000, S. 249–267.

⁴⁰ Schneider 2000, S. 91–105; Steegmann 2000, S. 107–117; Wiederkehr 2000, S. 39–51; Zeller 2000, S. 269–281.

⁴¹ Jung-Kaiser 2000, S. 283–319; Kaiser 2000, S. 119–140; Unseld 2000, S. 215–226.

⁴² Unseld 2000, S. 215–226.

⁴³ Unseld 2001.

⁴⁴ Ebd., S. 12.

⁴⁵ Ebd., S. 13–15.

der Publikation liegt nicht nur in der Analyse ausgewählter musikalischer Werke, sondern in der Verknüpfung mit dem historischen Kontext und vorherrschenden Frauen-Bildern.

In dieser kurzen Einführung wurden mit Bronfen, Kaiser, Kramer, Jung-Kaiser und Unseld nur einige Schlüsselwerke in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem Motiv genannt, das die Kunstgeschichte seit Jahrhunderten durchzieht und dementsprechend geprägt hat. Diese Publikationen gelten bis heute als wichtige Grundsteine in der Auseinandersetzung mit der Thematik „Die Frau und der Tod in der Kunst“.

2.2 Die Frau und der Tod in der Oper

Die Spezifizierung „Die Frau und der Tod in der Oper“ stellt immer noch ein großes Feld dar. Clément dominierte hier nicht nur den Diskurs der 1980er und 1990er Jahre, sondern gilt erneut als Bezugspunkt für diverse Untersuchungen. So stellte Kordula Knaus unlängst in einem Review mit dem Titel *Women in Opera: Not Yet Defeated* fest, dass sich drei sehr aktuelle Publikationen aus der Opernforschung prominent auf Clément beziehen.⁴⁶ Eine davon, Monica A. Hershbergers *Women in American Operas of the 1950s: Undoing Gendered Archetypes*,⁴⁷ trägt sogar, wie der englischsprachige Titel von Cléments Buch, das Wort „Undoing“ im Titel. Dasselbe ist bei Joseph Kermans *Verdi and the undoing of women* zu bemerken. Kerman eröffnet seinen Aufsatz nicht nur mit einer Bezugnahme auf Clément, sondern würdigt auch die Verbindung zu Susan McClary, die 1988 das Vorwort für die erste englische Ausgabe von *Opera, or the Undoing of Women* schrieb.⁴⁸ Sie ist eine weitere Schlüsselfigur in der Geschichte der feministischen Opernforschung und sorgte nicht zuletzt mit ihren Publikationen *Feminine endings: music, gender and sexuality* aus dem Jahr 1991 oder mit *Georges Bizet: Carmen* aus dem Jahr 1992 für Aufsehen.⁴⁹ Ebenfalls stark auf Clément bezogen ist der Sammelband *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera* aus dem Jahr 2001. Die Herausgeberin Mary Ann Smart vereint in dieser Publikation unter anderem Beiträge von Martha Feldman, Mary Hunter, Roger Parker, Lawrence Kramer und Catherine Clément selbst.⁵⁰ Clément schlüsselt in ihrem Text „Through Voices, History“ Stimmen und ihre zusammenhängenden Bedeutungen auf: Der Sopran bleibt für sie ein „Persecuted Victim“.⁵¹

⁴⁶ Knaus 2024, S. 1.

⁴⁷ Hershberger 2023.

⁴⁸ Kerman 2006, S. 21.

⁴⁹ McClary 1991, 1992.

⁵⁰ Smart 2001.

⁵¹ Clément 2001, S. 17–28.

Seit Clément hat sich in der wissenschaftlichen Untersuchung von Oper unter feministischen Perspektiven einiges getan. Um in dieser Arbeit aber dem Thema „Die Frau und der Tod in der Oper“ und spezieller dem „Frauenmord in der Oper“ nachzugehen, führen alle Fährten zurück zu ihr. Sie macht in ihrem Buch darauf aufmerksam, wie wenige Frauen am männlich dominierten Produktionsprozess der Oper teilnehmen. Der Oper, die ein Spektakel sei, das nur erfunden wurde, um weibliche Figuren anzubeten und zu töten:⁵²

„Sie sind tot, so oft tot. Sie sterben mit aufgeschlitztem Bauch, wie Lulu unter dem Opferrmesser Jack the Rippers, in einer schmierigen Mansarde im nebeligen London; sie sterben, weil sie die falsche Identität einer Frauenmarionette zu gut verkörpert haben, oder weil sie einfach zu deutlich versichert haben, daß sie nicht sind, wo die Männer sie suchen... Sie sterben wegen nichts, nur so, aus Angst, oder aus Schrecken, oder aus Treue, oder aus Entsetzen. Sie sterben sanft vergiftet; sie ersticken; sie ziehen sich zurück, ganz ruhig. Gewaltsame Tode, lyrische Tode, sanfte Tode, geschwätzige oder stille Tode... Du könntest die Liste leicht verlängern.“ – Catherine Clément⁵³

Wohl sarkastisch fährt Clément fort, dass man ein schönes Verzeichnis anlegen müsse, um die toten Frauen in der Oper nach ihrer Todesursache klassifizieren zu können: „Neun mit dem Messer, davon zwei Selbstmorde; drei durch Feuer; zwei stürzen sich in die Tiefe; zwei Schwindsüchtige [...]“. Es gebe dabei eine Konstante: „Den Tod, vom Mann herbeigeführt.“ Ob Selbstmord, Mord oder Krankheit auf der Bühne – der tödliche Ausgang eines Stückes stammt zumeist von männlichen Librettisten und Komponisten.⁵⁴ Clément beschreibt aber nicht nur die Tode einer Madama Butterfly, einer Desdemona, einer Violetta oder einer Isolde, sondern auch Tode in Opern, wo man bisher keine vermutet hatte. Beispielsweise den „Schokoladentod“ der Marschallin in Richard Strauss’ *Der Rosenkavalier*: „ein Tod ohne äußeres Drama, ein ganz innerlicher Tod, einfach ein Ende. Die bestürzende Beendigung einer weiblichen Sexualität, der endgültige Übergang der kleinen Resi zur alten Fürstin.“⁵⁵ Sie beschreibt weiters auch bemitleidenswerte Männer, die anders sind, verwirren, Angst oder Lachen erzeugen. Solche Männer seien ebenfalls dem Verderben geweiht und würden so Anteil an einer gewissen „Weiblichkeit“ nehmen.⁵⁶

Insgesamt übt Clément herbe Kritik an einem männerdominierten Genre, das wiederholt Frauen auf der Bühne totschießen beziehungsweise totkomponieren würde. Der Titel *L'opéra ou la défaite des femmes*, der in einer direkten Übersetzung „Oper oder die Niederlage der Frauen“ lauten würde, trifft daher die Kernaussage des Buches sehr gut. Wie bereits in

⁵² Clément 1992, S. 18.

⁵³ Ebd., S. 67.

⁵⁴ Ebd., S. 67–68.

⁵⁵ Ebd., S. 144–149.

⁵⁶ Ebd., S. 159–160.

den Zitaten deutlich geworden, formuliert Clément ihre Gedanken und Kritikpunkte zur Oper in einem sehr polemischen Stil. Dabei ist auch anzumerken, dass dies ohne Zitation wissenschaftlicher Literatur geschieht und das Buch nicht den Anspruch erhebt, wissenschaftlich zu sein, sondern auf der Ebene eines Essays bleibt. Es ist ein persönlich motiviertes Pamphlet gegen die Duldung des ewig wiederholten Frauenmords in der Oper, das seine Wirkung nicht verfehlt hat.

2.3 Frauenmord in der Oper

Möchte man sich nur die Frauenmorde in der Oper genauer ansehen, die tatsächlich als Frauenmorde auf der Bühne stattfinden, so muss man sich die Rosinen aus der Literatur picken. Kaum vorstellbar ist, dass beispielsweise der 664 Seiten umfassende Band *Alban Bergs „Wozzeck“ und die Zwanziger Jahre* keinen seiner 39 Aufsätze Wozzecks Mord an Marie widmet.⁵⁷ Für die in der vorliegenden Arbeit relevante Frauenmord-Kategorie „vorsätzliche Tötung von Frauen durch den Intimpartner“ gibt es also keine eigenen Publikationen. Diese Morde sind vielmehr Teil der Behandlung größerer Themenfelder wie „Die Frau und der Tod in der Kunst“ oder „Die Frau und der Tod in der Oper“. Oft treten sie auch in Zusammenhang mit Untersuchungen zum Thema sexuelle Gewalt auf, wie beispielsweise in der Konferenz „Exploring Gender-based Violence and Femicide in Twentieth and Twenty-First Century Music Theatre“ oder in Kramers erwähnter Monografie *After the Lovedeath. Sexual Violence and the Making of Culture*.⁵⁸

Einige populäre Frauenmorde der Operngeschichte stammen ursprünglich aus der Literatur. Hier hatten sich die Frauen im Realismus des 19. Jahrhunderts „zwischen Buchdeckeln“ emanzipiert. Ihre Schicksale wurden, vor allem ab Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary* (1856), nuancenreich beschrieben. Dabei ist es einleuchtend, dass brisante Geschichten lieber im stillen Salon gelesen, als bei Opernaufführungen laut mit einer großen noblen Gesellschaft geteilt wurden. Zu den zahlreichen, heute teilweise nicht mehr bekannten literarischen Werken, die einen Frauenmord beinhalteten, zählen Klassiker wie Büchners Fragment *Woyzeck* (1837), Prosper Mérimées Erzählung *Carmen* (1845), Fjodor Dostojewskis Roman *Der Idiot* (1868) oder Tolstois Novelle *Kreutzer-sonate* (1889).⁵⁹ Aber auch schon Shakespeare behandelte den Frauenmord-Stoff etwa mit seinem Drama *Othello* (1604).

⁵⁷ Csobádi 1999.

⁵⁸ Van der Hoven 2024; Kramer 1997.

⁵⁹ Gebhardt 2004, S. 177–183.

Es spräche laut Gebhardt für die Vorbildfunktion der Literatur, dass die großen Opern, die das Frauenbild ab 1870 revolutionierten, allesamt auf bedeutenden literarischen Vorlagen beruhen.⁶⁰

Als besonders aussagekräftiges Beispiel für einen Frauenmord in der Literatur wird gerne *Kreutzerersonate* herangezogen. Die prägnante Novelle von Tolstoi erzählt die Begegnung zweier Männer im Zug. Bereits auf Seite 24 gesteht einer von ihnen, Posdnyschew, dass er vor einiger Zeit seine Frau ermordet habe.⁶¹ Es folgt die Aufrollung der Umstände, eine herbe Kritik an der männlichen Gesellschaft und ein besonders lebhaftes Selbst-Portrait des eifersüchtigen, mordenden Liebhabers. Auslöser der Eifersucht war ein Geiger, der mit Posdnyschews Frau musizierte. Sie spielten unter anderem die *Kreutzerersonate* von Ludwig van Beethoven. Die gesamte Situation des Mordes wird aus der Perspektive des Mörders sehr ausführlich geschildert:

„Da packte ich sie, ohne den Dolch loszulassen, mit der linken Hand am Hals, warf sie rücklings hin und fing an, sie zu würgen. Ihr Hals war so zäh... Sie griff mit beiden Händen nach meinen, versuchte, sie von ihrem Hals wegzuziehen, und jetzt, als hätte ich darauf nur gewartet, stieß ich ihr den Dolch mit aller Kraft in die linke Seite, unterhalb der Rippen. (...) Ich spürte, daran erinnere ich mich, wie das Korsett und noch etwas anderes einen kurzen Widerstand boten, und wie die Klinge dann ins Weiche sank. Sie griff nach dem Dolch und zerschnitt sich damit die Hände, konnte ihn aber nicht aufhalten.“

– Leo Tolstoi⁶²

Die Novelle zeige die Geschlechterpolarität in ihrer selbstbewusstesten und auch verwerflichsten Form, wobei gerade die Musik den Kern des Dilemmas bilde, konstatiert Kramer. Die musikalische Performance sei mit einer sexuellen Performance gleichzusetzen.⁶³ Kramer schreibt außerdem, dass *Kreutzerersonate* eine großartige Oper wäre: „a *Carmen* without the exoticism of *Carmen*, without all the excuses to be charmed, bourgeois tragedy in its purest form.“⁶⁴

George Bizets *Carmen* (UA 1875, Opéra-Comique) ist wohl das Paradebeispiel für Frauenmord in der Oper. Das Libretto, das von Henri Meilhac und Ludovic Halévy verfasst wurde, beruht auf der gleichnamigen Erzählung Merimées, die erstmals 1845 erschien. Merimée bettete die Geschichte über Don José und Carmen in mehrere Rahmenhandlungen ein, wohingegen die Oper die doppelbödigen Erzählstrategien auflöst und sich auf die Beziehung der beiden Hauptrollen konzentriert. Außerdem fügte man die

⁶⁰ Gebhardt 2004, S. 178.

⁶¹ Tolstoi 2010, S. 24.

⁶² Ebd., S. 157–158.

⁶³ Kramer 1997, S. 11–12.

⁶⁴ Ebd., S. 123.

Partien der Micaëla und des Escamillo hinzu, die nicht nur zur Komplettierung der vier Stimmtypen dienen, sondern auch ein charakterliches Kontrastprogramm zu Carmen und Don José bieten.⁶⁵ Carmen ist eine vielfach angebotene Arbeiterin einer Zigarettenfabrik in Sevilla. Gerade den Brigadier José, der sich zuerst von ihr unbeeindruckt zeigt, möchte sie verführen. José desertiert für Carmen und folgt ihr mit einer Schmugglerbande in die Berge. Dort leben sich die beiden aber rasch durch den für José neuen Lebensstil und seine wachsende Eifersucht auseinander. Dass Carmen dem Torero Escamillo schöne Augen macht, bringt für José das Fass zum Überlaufen. Nicht einmal Micaëla, seine gutmütige Ziehschwester, die ihn in den Bergen suchen gegangen ist, kann ihn überzeugen, nach Hause zurückzukehren. Vor der Stierkampfarena in Sevilla fleht der eifersüchtige José Carmen noch einmal an, ihn zu lieben. Sie weist ihn jedoch zurück. Daraufhin ersticht José Carmen, während die tobende Menge in der Arena den Sieg Escamillos feiert.⁶⁶

Carmen, eine Oper, die für heutige Zuseher*innen zu den Klassikern des Repertoires zählt, widersprach im 19. Jahrhundert auf radikale Art und Weise den Gattungskonventionen der französischen Opéra-comique: Das Milieu, die teilweise kriminellen Charaktere aus Unterschichten, die erotisch selbstbestimmende Frau, die sexuelle und emotionale Abhängigkeit eines Mannes von einer Frau und letztendlich der brutale Mord auf offener Bühne verstörten das Publikum.⁶⁷ Auch wenn *Carmen* heute nicht mehr derartig schockiert, fasziniert diese Oper mit ihrer Musik und ihrer Handlung noch immer. Zahlreiche Autor*innen setzten und setzen sich mit dem Stoff auseinander. So stellt auch Bronfen einige Fragen an Merimées Geschichte: Worum geht es Don José, wenn er das Objekt seines Begehrens, Carmen, ermordet? Warum muss sie getötet werden und was wird durch ihren Tod vernichtet oder gewonnen?⁶⁸ José begehre es zwar, der lebenden Carmen „sicher“ zu sein, doch ihr toter Körper sei die einzige Form von Sicherheit. Durch den Mord würde nicht nur Carmens Freiheitsdrang ausgelöscht, sondern auch das Begehren Josés, das ihn überwältigte. Eine Frau wie Carmen kastriere das männliche „Allmachtsgefühl“ durch eine erotische Anziehungskraft, die abhängig mache.⁶⁹ Carmens Ermordung kontrolliere das Anderssein, eine dauernde Unstetigkeit, eine sexuelle Differenz.⁷⁰ Für Clément ist Carmen die „feministischste, die dickköpfigste“ Frauenleiche in der Oper. Die „düstere und

⁶⁵ Fuhrmann 2019, S. 61–62.

⁶⁶ Ebd., S. 59–60.

⁶⁷ Ebd., S. 60–61.

⁶⁸ Bronfen 1994, S. 266–268.

⁶⁹ Ebd., S. 271.

⁷⁰ Ebd., S. 275.

revolutionäre Verkündigung einer Frau, die den Tod wählt, bevor ein Mann an ihrer Stelle entscheidet.“ Besonders aufwühlend sei es zusätzlich, dass Carmen bereits im Voraus von ihrem Schicksal wusste. Als sich Carmen mit zwei Freundinnen in der Oper die Karten legt, erhält sie eine klare Bestimmung: „La mort, j’ai bien lu, moi d’abord, ensuite lui, pour tous les deux la mort.“⁷¹ McClary fasst ihren Standpunkt in der *Carmen*-Monografie zusammen: „Yet it is ultimately Carmen who pays – with her life – for José’s identity crisis and Bizet’s fantasies of alterity.“⁷²

Die Auseinandersetzung mit der Oper *Carmen* und dem darin geschehenden Frauenmord findet nicht nur schriftlich statt. Bei Veranstaltungen, wie beispielsweise dem bereits erwähnten öffentlichen Gespräch „Carmen: Nie wieder Femizid!“ in der Volksoper Wien, wird aktiv über Frauenmord gesprochen. Die Mezzosopranistin Katja Ledoux, die die Rolle der Carmen verkörperte, stellte dort ein künstlerisches Manifest vor, in dem sie Diskriminierungsdynamiken und sprachliche Gewalt in *Carmen* verarbeitete.⁷³ Auch künstlerische Projekte nehmen sich dem Frauenmord in *Carmen* an, um neue Perspektiven zu erschließen. Im Oktober 2025 brachte die Volksoper Wien ein Stück mit dem Titel *Killing Carmen* heraus.⁷⁴ In Frankreich entstand 2023 die Opernproduktion *The Carmen Case*, die folgendermaßen beschrieben wurde: „In this creation, Bizet’s arias are revisited through the examination of post-mortem facts. The situation is set in a courtroom during a criminal trial. A feminicide’s trial, as it is replayed every 3 days, today still, in France.“⁷⁵

Bronfen schreibt, dass getötete Frauen Grenzen, Ränder oder Extreme der Norm repräsentieren würden: Entweder das Gute, Reine und Hilfloze oder das Gefährliche, Chaotische und Verführerische – „Die Heilige oder die Prostituierte“.⁷⁶ Wenn Carmen nun das eine Extrem darstellt, so ist Desdemona aus *Otello* das andere. *Otello* wurde unter anderem von Giuseppe Verdi als Oper in vier Akten mit einem Libretto von Arrigo Boito nach William Shakespeare vertont (UA 1887, Teatro alla Scala). Außer dem abschließenden Frauenmord hat die Handlung wenig mit *Carmen* gemeinsam. Desdemona und Otello, der siegreiche Befehlshaber der venezianischen Flotte, zudem ein „Mohr“, sind ein Liebespaar. Weil Otello nicht Jago, sondern Cassio beförderte, ist ihm Jago böse gesonnen. Um sich an

⁷¹ Clément 1992, S. S. 68, 74.

⁷² McClary 1992, S. 43.

⁷³ Volksoper Wien 2024, Web.

⁷⁴ Volksoper Wien 2025, Web.

⁷⁵ Music Chapel 2023, Web.

⁷⁶ Bronfen 1994, S. 263.

Otello zu rächen und gleichzeitig seinen Kontrahenten Cassio auszuschalten, entspinnt er eine Intrige, in der er Cassio und Desdemona als heimliches Liebespaar darstellt. Zunächst bleibt Otello davon unbeeindruckt, doch immer weitere scheinbare Beweise entzünden eine unbändige Eifersucht in ihm, die auch aus Minderwertigkeits-Gefühlen aufgrund seiner Hautfarbe genährt wird. Die unschuldige Desdemona versteht das zunehmend aggressive Verhalten Otellos ihr gegenüber nicht. Auch sie ahnt ihren Tod, lässt sich ihr Brautkleid auf das Bett legen und betet, bevor sie schlafen geht. Wie befürchtet kommt Otello, um sie umzubringen. Er erwürgt die vermeintlich Untreue im Ehebett, bevor die Intrige offengelegt wird. Aus Entsetzen über die Wahrheit ersticht sich Otello.⁷⁷ „Desdemona ist einzig und allein Opfer“, schreibt Gebhardt. Sie entscheide und gestalte nichts, wurde auch als Rolle nicht besonders tief charakterisiert oder mit vokaler Brillanz ausgestattet, und überrage dennoch alle haushoch. Ihre reine Unschuld sei ein Aufschrei gegen jegliche Form von Unrecht, ein Plädoyer für Humanität. Auf eine „extreme“ Art und Weise wird Kritik an der Männergesellschaft, skrupellosem Machtinstinkt und Rassismus geübt.⁷⁸

Obwohl die ermordeten Frauen Carmen und Desdemona gegensätzlich zu sein scheinen, ist das Mordmotiv dasselbe: Eifersucht. Auch andere Opern des heutigen Repertoires zeigen eifersüchtige Liebhaber und für die Frau tödlich endende Beziehungen. Ein bekanntes Beispiel ist Ruggero Leoncavallos Drama in zwei Akten und einem Prolog *Pagliacci* (UA 1892, Teatro dal Verme). Canio ist das Oberhaupt einer Komödianten-Truppe, die im Jahr 1865 bei Montalto in Kalabrien Station macht. Seine junge und hübsche Frau Nedda liebt er leidenschaftlich und mit wachsamer Eifersucht. Als er sie mit ihrem Liebhaber, dem Bauern Silvio, erwischt, wird er rasend und verlangt den Namen des entflohenen Nebenbuhlers. Nedda verrät ihn nicht und die Vorstellung, die am Abend gespielt werden muss, behält zunächst den Vorrang. Nedda und Canio spielen eine Komödie über eine Frau, die ihren Ehemann an der Nase herumführt. Die Grenzen zwischen Spiel und Realität verschwimmen und schließlich drängt Canio wieder darauf, den Namen des Verführers zu erfahren. Als Nedda den Namen Silvios, der im Publikum sitzt, abermals schützt, ersticht er sie auf offener Bühne. Silvio, der zu Hilfe eilen will und sich dadurch enttarnt, gerät ebenfalls unter Canios Messer.⁷⁹

⁷⁷ Schweikert 2019, S. 843–844.

⁷⁸ Gebhardt 2004, S. 172–174.

⁷⁹ Konold 2019, S. 369–370.

Leoncavallo schrieb das Libretto für seine Oper nach einer wahren Begebenheit, die er als Kind selbst miterlebte.⁸⁰ Ebenso beruht *Wozzeck*, eine Oper, die im Folgenden detaillierter beschrieben wird, auf einem realen Fall. Bevor aber Büchner und Berg an die Reihe kommen, sei noch auf zwei nicht so populäre, aber interessante Frauenmorde der Operngeschichte hingewiesen: *Der Idiot* (UA 1991, Moscow Chamber Opera Theatre), nach dem gleichnamigen Roman des russischen Schriftstellers Fjodor Dostojewski, ist die letzte Oper von Mieczysław Weinberg. Die Titelfigur ist zwar der kränkliche Fürst Myshkin, doch den Dreh- und Angelpunkt der Handlung bildet die schöne Nastasya Philippovna, für die Myshkin aus Mitleid Liebe empfindet. Rogozhin, der Nastasya leidenschaftlich liebt, flieht mit ihr vor einer möglichen Hochzeit mit Myshkin. In einem Anflug von Eifersucht ersticht er sie und wacht mehrere Stunden neben ihrer Leiche, bis auch Myshkin die beiden findet.⁸¹ Anders gestaltet sich die Situation in Erich Wolfgang Korngolds Oper *Die tote Stadt* (UA 1920, Stadttheater Hamburg/Stadttheater Köln), nach einem Roman von Georges Rodenbach. Paul, der in der „toten Stadt“ Brügge wohnt, hat seine Frau Marie verloren. Von der Außenwelt isoliert verehrt er sie noch immer und bewahrt sogar eine goldene Haarlocke von ihr auf. Als er die Tänzerin Marietta, ein Ebenbild Maries, kennenlernt, stürzt er sich in eine Liebesbeziehung. Marietta, die aber den Schrein mit Maries Haarlocke findet, macht sich über Paul lustig. In Rage erdrosselt Paul Marietta, sodass sie als Tote nun ganz Marie gleicht. Am Ende der Oper wird aufgelöst, dass der Mord nur ein böser Traum war und Paul beschließt, die „tote Stadt“ zu verlassen.⁸²

Selbst wenn man sich auf jene Frauenmorde der Operngeschichte beschränkt, die zur Kategorie „vorsätzliche Tötung durch den Intimpartner“ gehören, kommen sehr verschiedene Fälle zusammen, wie die vorangegangenen Beispiele zeigen. Es gibt keine komplette Auflistung solcher Mordfälle in der Oper. Abgesehen davon, dass ein derartiges Verzeichnis interessant wäre, stellt die Strukturierung eines so vielfältigen Themas eine besondere Herausforderung dar. *Carmen*, *Otello*, *Pagliacci*, *Wozzeck*, *Der Idiot* und *Die tote Stadt* sind nur eine exemplarische Auswahl von Werken, die heute gespielt werden. In all diesen Opern wird eine Frau vorsätzlich von ihrem Intimpartner getötet. Doch selbst in dieser Gemeinsamkeit gibt es Differenzen. Wann und wo wurden die verschiedenen Opern komponiert, wann und wo wurden mögliche Textvorlagen dazu geschrieben, wann und wo spielen die Handlungen? Hier treffen verschiedene historische Komponenten zusammen.

⁸⁰ Konold 2019, S. 369–370.

⁸¹ Mariinsky Theatre 2016, Web.

⁸² Konold 2019, S. 355–357.

Ein Frauenmord auf der Bühne ist deshalb ein vielschichtiges Konstrukt, das auf mehreren Ebenen betrachtet werden sollte. In der vorliegenden Arbeit werden daher die verschiedenen Ebenen des Frauenmords in Bergs *Wozzeck* analysiert.

Diese Arbeit fokussiert sich bewusst auf einen „Frauenmord-Typen“ und eine beispielhafte Oper, um im Anschluss Raum zu haben, den Femizid-Begriff kontextualisieren zu können. Dass es noch eine Vielzahl anderer Aspekte und weiterführender Fragen in diesem Themenbereich gibt, steht außer Zweifel. So könnte man auch die Menge der ermordeten Männer in der Operngeschichte zu den Frauenmorden in Relation setzen, Frauen als Mörderinnen beleuchten oder bei Frauenmorden die Verbindung zwischen Oper und Realität suchen. Das geschieht durch die abschließende Diskussion des Femizid-Begriffes zwar teilweise, doch es gibt auch hier weitreichendere Möglichkeiten wie Estela V. Welldons Buchkapitel „Understanding versus judging murder by going to the opera“ beweist. Weldon beschreibt hierin, wie Opern in einzigartiger Weise dabei helfen, irrationale Verbrechen zu verstehen, da man sich mit unterschiedlichen Charakteren identifiziert. Die Psychoanalytikerin und Sexualwissenschaftlerin nimmt auf Werke wie *Kreutzersonate*, *Wozzeck* und *Otello* Bezug und verbindet diese mit dem realen Fall „Tom“, der seine schwangere Freundin erstach.⁸³

⁸³ Weldon 2017, S. 115–127.

3 Ein Frauenmord im Wandel der Zeit

3.1 *Woyzeck* von Georg Büchner

3.1.1 Der historische Fall Woyzeck

Der Frauenmord, den Johann Christian Woyzeck im Jahr 1821 beging, gehört zu den prominentesten Mordfällen seiner Art, nicht nur aufgrund des späteren Aufgreifens durch Georg Büchner, sondern wegen der bedeutenden gerichtspsychiatrischen Auseinandersetzung, die im Zuge des Prozesses um Woyzeck so einige Gemüter erhitze. Der Mord an einer Frau war dabei weniger der Grund als die neu aufkommende Frage der Zurechnungsfähigkeit: Ist ein Mörder, der Anzeichen von Wahnsinn zeigt, schuldfähig?⁸⁴

Johann Christian Woyzeck wurde 1780 als Sohn eines Perückenmachers in Leipzig geboren.⁸⁵ Seinen Lebensunterhalt bestritt er durch unterschiedliche Tätigkeiten und als Soldat in verschiedenen Truppen. Im Jahr 1810 unterhielt er eine Liebesbeziehung zu einer ledigen Frau, der „Wienbergin“, mit der er ein Kind zeugte. Woyzeck, der erneut in den Krieg zog, konnte sich allerdings nicht um sein Kind kümmern.⁸⁶ 1818 kehrte er als verabschiedeter preußischer Soldat nach Leipzig zurück, wo er auf Johanna Christine Woost traf. Sie wurde zu Woyzecks Geliebten, pflegte aber weiterhin Umgang mit anderen Soldaten und rief damit große Eifersucht in Woyzeck hervor.⁸⁷ Anfang des Jahres 1821 kam es sogar zu einem aktenkundigen Vorfall, als Woyzeck seine Geliebte mit der Scherbe eines zerbrochenen Topfes schlug. Er wurde dafür mit achttägigem Arrest bestraft.⁸⁸ Seine ökonomische und soziale Situation verschlimmerte sich zusehends, sodass er oft im Freien übernachten musste. Am 2. Juni 1821 kam es zum Ausbruch und Woyzeck erstach Johanna Christine Woost.⁸⁹ Im Gutachten zu dieser Mordtat beschreibt Johann Christian Clarus den Tathergang folgendermaßen:

Am 2ten Juni des Jahres 1821, Abends um halb zehn Uhr, brachte der Friseur Johann Christian Woyzeck, ein und vierzig Jahr alt, der sechs und vierzigjährigen Wittwe des verstorbenen Chirurgus Woost, Johann, Christianen, gebornen Otto'in, in dem Hausgange ihrer Wohnung auf der Sandgasse, mit einer abgebrochenen Degenklinge, an welche er desselben Nachmittages einen Griff hatte befestigen lassen, sieben Wunden bei, an denen sie nach wenigen Minuten ihren Geist aufgab, und unter denen eine penetrirende Brustwunde, welche die erste Zwischenrippenschlagader zerschnitt, beide Säcke des Brustfelles durchdrungen, und den niedersteigenden Theil der Aorta, an einem der Kunsthülfe völlig

⁸⁴ Schmideler / Steinberg 2010, S. 41.

⁸⁵ Neumeyer 2009, S. 104.

⁸⁶ Schiemann 2017, S. 16–19.

⁸⁷ Neumeyer 2009, S. 104.

⁸⁸ Schiemann 2017, S. 19–20.

⁸⁹ Neumeyer 2009, S. 104.

unzugänglichen Orte, durchbohrt hatte, bei der am folgenden Tage unternommenen gerichtlichen Section, so wie in dem darüber ausgefertigten Physicatsgutachten, (den 2ten Juli 1821), für unbedingt und absolut tödtlich erachtet wurde. Der Mörder wurde gleich nach vollbrachter That ergriffen, bekannte selbige sofort unumwunden, recognoscirte vor dem Anfange der gerichtlichen Section, sowohl das bei ihm gefundene Mordinstrument, als den Leichnam der Ermordeten, und bestätigte die Aussagen der abgehörten Zeugen, so wie seine eigenen, nach allen Umständen bei den summarischen Vernehmungen und im articulirten Verhöre. – Johann Christian Clarus⁹⁰

Mehr als drei Jahre dauerte der aufsehenerregende Prozess um Woyzeck, den Sebastian Schmideler und Holger Steinberg sehr übersichtlich in ihrem Aufsatz „Der ‚Fall Woyzeck‘“ tabellarisch darstellen.⁹¹ Wurde der geständige Woyzeck auch direkt nach der Tat gefasst, so brachte Johann Adam Bergk wenige Tage später einen gewaltigen Stein ins Rollen: Der Leipziger Universitäts-Jurist und erklärte Gegner der Todesstrafe verbreitete die Nachricht, dass Woyzeck im Sommer stets unter „Verstandesverirrungen“ leide.⁹² Philipp Heinrich Friedrich Hänsel, der den Fall als Verteidiger übernahm, beantragte daher am 23. August 1821 ein gerichtsärztliches Gutachten.⁹³ Den Auftrag dafür erhielt der verwaltungsvorschriftlich zuständige Kreisamts- und Stadtphysikus, Hof- und Medizinalrat Prof. Dr. Johann Christian Clarus, der als Professor der Medizin an der Universität Leipzig lehrte und als Primararzt des städtischen St.-Jakob-Krankenhauses arbeitete.⁹⁴ Nach fünf Sitzungen mit Woyzeck bescheinigte Clarus am 16. September 1821 zwar eine gewisse moralische Verwilderung Woyzecks, aber vollkommene Zurechnungsfähigkeit.⁹⁵ Aufgrund dieses Ergebnisses und der Tatsachen, dass Woyzeck die Mordwaffe vor der Tat präpariert hatte sowie wenige Minuten nach dem Mord geständig seine Geliebte heftig verfluchte, wurde am 11. Oktober 1821 vom Leipziger Schöppenstuhl das erste Todesurteil ausgesprochen.⁹⁶

Am 3. Dezember 1821 legte der Verteidiger Hänsel Einspruch gegen das erste Todesurteil ein, woraufhin nach sächsischem Recht ein Gutachten der Juristischen Fakultät erfolgte. Dieses Gutachten bestätigte einen Mord aus Eifersuchtsgründen und führte zum zweiten Todesurteil am 29. Februar 1822. Ein Gnadengesuch an den sächsischen König Friedrich August I. mit der Bitte, die Todesstrafe in eine Zuchthausstrafe umzuwandeln,⁹⁷ wurde am 10. August 1822 abgelehnt. Genauso folgenlos blieb das Sondervotum des

⁹⁰ Clarus 1824, S. 1.

⁹¹ Schmideler / Steinberg 2010, S. 56–58.

⁹² Ebd., S. 56.

⁹³ Schiemann 2017, S. 24.

⁹⁴ Schmideler / Steinberg 2010, S. 57.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd., S. 44–47.

⁹⁷ Schiemann 2017, S. 34–35.

Kronprätendenten Friedrich August von Sachsen, der als studierter Jurist die Zurechnungsfähigkeit Woyzecks anzweifelte und sich ebenfalls für eine Zuchthausstrafe aussprach.⁹⁸ Am 14. August 1822 lehnte der König außerdem einen Antrag auf Wiederaufnahme des Verfahrens ab – Woyzeck sollte nun hingerichtet werden.⁹⁹

Kurz vor der geplanten Hinrichtung im November, traten neue Zeugen in Erscheinung, die von Woyzecks labilem psychischen Zustand berichteten. Auf Befehl des Geheimen Rates der Regierung wurde der Prozess somit am 9. November 1822 wiederaufgenommen.¹⁰⁰ Obwohl sich einige Stimmen für die Wiederaufrollung des Verfahrens einen neuen Gutachter wünschten, beauftragte man erneut Clarus. In einem zweiten Gutachten, für welches er wiederum fünf Sitzungen mit dem inhaftierten Woyzeck abhielt, bestätigte er am 28. Februar 1823 sein erstes Gutachten und damit die Zurechnungsfähigkeit.¹⁰¹ Woyzecks Todesurteil wurde am 4. Oktober 1823 bestätigt. Nochmals reichte die Verteidigung eine Schrift ein, die ein Gutachten der Medizinischen Fakultät forderte, womit sich der König am 23. Jänner 1824 einverstanden erklärte. Die nun entscheidende Medizinische Fakultät bestätigte am 15. April 1824 das Gutachten von Clarus und besiegelte damit Woyzecks Todesstrafe.¹⁰² Vor der Hinrichtung veröffentlichte Clarus im August 1824 sein 60-seitiges zweites Gutachten unter dem Titel *Die Zurechnungsfähigkeit des Mörders Johann Christian Woyzeck*.¹⁰³ Im Vorwort, das auf den 16. August 1824 datiert ist, weist Clarus auf die Einzigartigkeit des Falles und der Hinrichtung hin. (In Leipzig hatte die letzte Hinrichtung dieser Art im Jahr 1790 stattgefunden!) Mit „roher Schaulust“ könne nur der „entartete Halbmensch“ Woyzecks Exekution entgegensehen.¹⁰⁴ Am 27. August 1824 wurde Woyzeck nach dreijährigem Prozess am Marktplatz in Leipzig vor Zuschauertribünen enthauptet.¹⁰⁵

⁹⁸ Schmideler / Steinberg 2010, S. 50–53.

⁹⁹ Ebd., S. 58.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Schiemann 2017, S. 41–42.

¹⁰² Schmideler / Steinberg 2010, S. 58.

¹⁰³ Clarus 1824.

¹⁰⁴ Ebd., S. III.

¹⁰⁵ Schiemann 2017, S. 72.

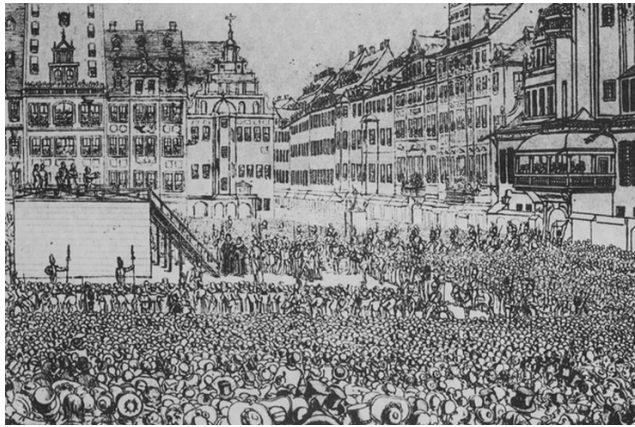


Abbildung 1: Öffentliche Hinrichtung Johann Christian Woyzecks (1780-1824) mit dem Schwert, Leipzig, 27. August 1824 (Federlithografie von C. G. H. Geißler).

Der historische Fall Woyzeck steht mitten in einer Zeit des Umbruchs: Die Aufklärung brachte das Prinzip der Willensfreiheit bei gerichtlichen Prozessen ins Gespräch. Gleichzeitig erkannte man in der Medizin neue Krankheitsbilder, die zur zunehmenden Psychologisierung von Straftaten und einer immer öfter diagnostizierten Unzurechnungsfähigkeit führten. Das Gutachten von Clarus zu Woyzeck stelle eine besondere Wende dar, ab der man wieder zurückhaltender mit der Bescheinigung von Unzurechnungsfähigkeit umging.¹⁰⁶ Allerdings fand diese Wende nicht lautlos statt. Es eröffnete sich ein ganzer Diskurs um Woyzeck, die Willensfreiheit sowie den Zusammenhang von Erkrankungen des Körpers und der Seele samt Konsequenzen hinsichtlich der Zurechnungsfähigkeit. Bedeutende Schriftbeiträge des Somatikers Carl Moritz Marc und des Psychikers Johann Christian August Heinroth stellen dabei die somatisch-psychische Grundsatzdebatte der Zeit dar.¹⁰⁷ Auch wenn Woyzeck zum vieldiskutierten und oft zitierten „Fall“ wurde, darf nicht vergessen werden, dass es sich letztendlich um den Fall handelt, den Clarus aus Woyzeck machte. Er wertete in seinen Gutachten mehrere persönliche Sitzungen mit Woyzeck aus, alle weiteren Analysen stellen Auswertungen dieser Auswertung dar.¹⁰⁸

3.1.2 Das Drama

Georg Büchner wurde 1813 als Sohn eines Arztes in Darmstadt geboren. In die Fußstapfen seines Vaters tretend, studierte er Naturwissenschaft und Medizin, engagierte sich aber auch politisch, indem er etwa ab 1834 mit Freunden die kämpferisch-revolutionäre Flugschrift *Der Hessische Landbote* herausgab. Als Dramatiker und Erzähler wurde er erst nach seinem frühen

¹⁰⁶ Schieman 2017, S. 27–29.

¹⁰⁷ Schmaus 2009, S. 193–194.

¹⁰⁸ Neumeyer 2009, S. 107.

Tod im Jahr 1837 rezipiert.¹⁰⁹ Neben *Leonce und Lena*, *Danton's Tod* und *Lenz* hinterließ Büchner ein unbetitelttes Konvolut von Handschriften – seinen *Woyzeck*.¹¹⁰ Als Ludwig Büchner im Jahr 1850 die Werke seines Bruders unter dem Titel *Nachgelassene Schriften* veröffentlichte,¹¹¹ ließ er *Woyzeck* außen vor, da ihm die Handschriften zu unleserlich erschienen. Auch Karl Emil Franzos, der 1875 das Manuskript erhielt, hatte seine Schwierigkeiten mit der Entzifferung. Die Titelfigur schien ihm „Wozzeck“ zu heißen, weshalb Bergs Oper später den Titel *Wozzeck* tragen sollte. Im Jahr 1879 erschien das gesamte Drama erstmals in *Georg Büchner's Sämmtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß*.¹¹² Nachdem man feststellte, dass Franzos philologisch nicht immer korrekt vorgegangen war, beschäftigten sich ab 1920 einige Herausgeber*innen mit Büchners Handschriften zu *Woyzeck*. Es existieren somit unterschiedliche Lese- und Bühnensfassungen.¹¹³

Die Grundlage jeder *Woyzeck*-Edition sind die Handschriften H1–H4, die sich heute im Goethe- und Schiller Archiv in Weimar befinden.¹¹⁴ H1 und H2 sind von Juli bis Oktober 1836 in Straßburg entstanden, an H3 und H4 arbeitete Büchner bis zu seinem Tod in Zürich. Die als Einheiten zu erkennenden Handschriften sind nicht paginiert und die unterschiedlichen Szenen nicht nummeriert. Außerdem gibt es bis heute etliche Textstellen, die nicht entzifferbar sind, beziehungsweise Worte, die in ihrer Dechiffrierung nicht gesichert sind. Insgesamt ist es aufgrund der Handschriften-Situation nicht möglich, einen „endgültigen Text“ zu erhalten.¹¹⁵ *Woyzeck* ist somit lediglich als „work in progress“ überliefert.¹¹⁶

Um die Handschriften und ihre jeweiligen Inhalte kurz aufzuschlüsseln, wird die kritische Edition von Burghard Dedner aus dem Jahr 2005 herangezogen.¹¹⁷ H1 beginnt mit drei kurzen Szenen auf einem Jahrmarkt (H1,1; H1,2; H1,3), wobei die Figur der Marie zunächst Margreth heißt. In H1,4 gibt es ein Gespräch zwischen Andres und Louis, dem späteren Woyzeck, auf dem Casernenhof. In H1,5 sieht Louis seine Geliebte Margreth im Wirtshaus mit einem anderen Mann tanzen. Er vernimmt eine Stimme, die ihm sagt: „Stich, Stich, Stich die Woyzecke todt“ (H1,6) und findet keine Ruhe mehr (H1,7; H1,8; H1,9). In H1,10

¹⁰⁹ Kosch 1969, Web.

¹¹⁰ Neumeyer 2009, S. 98.

¹¹¹ Büchner 1850.

¹¹² Franzos 1879, S. 161–204.

¹¹³ Neumeyer 2009, S. 101–102.

¹¹⁴ Büchner 1836–1837.

¹¹⁵ Neumeyer 2009, S. 98–99.

¹¹⁶ Dedner 2005, S. 135.

¹¹⁷ Ebd.

ist ein Gespräch zwischen der Figur des Barbiers und des Unterofficiers im Wirtshaus überliefert. H1,11 schließt mit einem Gespräch zwischen Andres und Louis vor dem Wirtshaus an. Louis versteckt ein Messer, um seine Gedanken zu begraben (H1,12), kann aber nicht mehr ruhig schlafen (H1,13). Margreth sitzt mit Kindern zusammen und lässt die Großmutter eine Geschichte erzählen, die von einem armen Kind ohne Vater und Mutter handelt. Louis kommt, um Margreth abzuholen (H1,14). Er geht mit ihr im Dunkeln spazieren und ersticht sie (H1,15), flieht aber vor näherkommenden Leuten (H1,16). Im Wirtshaus, in das Louis flüchtet, entdeckt Käthe Blut an Louis Händen (H1,17). In H1,18 reden zwei Kinder über Margreths Leiche und wollen sich den Tatort ansehen. In H1,19 und H1,20 ist hingegen Louis zurück am Tatort, um die Tatwaffe zu suchen und sie anschließend im Teich zu versenken. Büchner schließt seine erste Handschrift in einer Szene (H1,21) zwischen Gerichtsdieners, Barbier, Arzt und Richter mit den bekannten Worten: „Ein guter Mord, ein ächter Mord, ein schöner Mord, so schön als man ihn nur verlangen thun kann, wir haben schon lange so keinen gehabt.“¹¹⁸

Die zweite Handschrift beinhaltet nur Szenen, die vor dem Mord passieren. Louis heißt nun Woyzeck, mit Vornamen Franz. Margreth wird zur Louise/Louisel und Käthe zur Margreth. In H2,1 schneidet Woyzeck mit Andres Stöcke auf dem freien Feld. Bevor er, von Vorstellungen geplagt, vergeistert zu Louise kommt, steht diese mit ihrer Nachbarin Margreth am Fenster und bewundert den schönen Tambourmajor (H2,2). H2,3 ist wieder einer Jahrmarkt-Situation gewidmet, die Szene H2,4 betrunkenen Handwerksburschen. In H2,5 unterhält sich der Tambourmajor mit dem Unterofficier über die Attraktivität Louises. Ausführlicher folgt in H2,6 eine Szene zwischen Woyzeck und dem Doctor. Er unternimmt einen Versuch mit Woyzeck, indem er ihm unter anderem untersagt, seinem Harndrang nachzugeben. In H2,7 trifft der Doctor zunächst auf den Hauptmann, dann stößt Woyzeck auf offener Straße hinzu. Der Hauptmann deutet Woyzeck an, dass seine Geliebte auch einen anderen Mann hätte. Verzweifelt sucht Woyzeck daraufhin Louise auf und konfrontiert sie mit dem Vorwurf (H2,8). In H2,9 betet Louise allein.¹¹⁹

Die dritte Handschrift ist mit zwei Szenen die kürzeste. H3,1 trägt sich am Hof des Professors zu, an dem Woyzeck als Versuchsobjekt einigen Studenten vorgeführt wird.¹²⁰ Experten sind

¹¹⁸ Dedner 2005, S. 3–11.

¹¹⁹ Ebd., S. 12–19.

¹²⁰ Ebd., S. 20.

sich dabei unsicher, ob die Professorenfigur ident mit der Figur des Doctors ist.¹²¹ Weiters enthält H3 eine Szene zwischen dem Idioten, Woyzeck und seinem Buben Christian. Der Idiot, Karl, wiederholt dabei immer „Der is in’s Wasser gefallen“ (H3,2).¹²²

In der vierten Handschrift, die Büchner hinterließ, sind neue Szenen aber auch neue Fassungen älterer Szenen und Ergänzungen zu finden. H4,1 greift beispielsweise das Stöcke-Schneiden von Andres und Woyzeck wieder auf. In H4,2 heißt Louise schließlich Marie, bewundert mit Margreth den Tambourmajor und empfängt am Abend wiederum den vergeisterten Woyzeck. H4,3 stellt eine Arbeitslücke dar. H4,4 ist eine neue Szene, in der Marie von Woyzeck ertappt wird, als sie geschenkte Ohrringe bewundert. Auch H4,5 zeigt in einer ausführlichen Szene eine neue Seite Woyzecks beim Rasieren des Hauptmanns. H4,6 geht auf den Betrug seitens Marie mit dem Tambourmajor ein. H4,7 handelt hingegen wieder von der Situation, in der Woyzeck Marie mit dem Vorwurf des Betruges konfrontiert. Es folgt eine ausführliche Neuversion der Szene zwischen Woyzeck und Doctor (H4,8) und des Zusammentreffens zwischen Hauptmann und Doctor (H4,9). H4,10 zeigt einen weiteren Dialog zwischen Woyzeck und Andres. In H4,11 verfasst Büchner eine weitere Szene, in der Woyzeck Marie und den Tambourmajor tanzen sieht. Daraufhin bekommt er die Bilder und die Musik des Tanzes nicht mehr aus dem Kopf (H4,12; H4,13). In H4,14 trifft Woyzeck auf den Tambourmajor und muss eine weitere Schikane einstecken. Woyzeck, dem eine Pistole zu teuer ist, kauft ein Messer (H4,15). Ausgedehnter erscheint in H4,16 das Gebet Maries. In der letzten überlieferten Szene H4,17 vermachte Woyzeck Andres seine wenigen persönlichen Besitztümer.¹²³

Was die Aufschlüsselung der verschiedenen Handschriften, vor allem in Hinblick auf die Analyse des Mordes, erkennen lässt, ist eine gewisse Fokusverschiebung Büchners: In H1 behandelt er das Mordgeschehen (die Mordszene ist nur in H1 überliefert!), in den folgenden Handschriften geht es um die Vorgeschichte des Mordes. Der Fokus wird von der Tat zur gesellschaftlichen Produktion des Täters verschoben.¹²⁴ Es sind die sozialen Ursachen des Wahnsinns und der Mordtat, die deutlich ins Zentrum rücken.¹²⁵ Das Stück zeigt unmittelbare Reaktionen Woyzecks auf Situationen, die ihn demütigen und vermag damit

¹²¹ Neumeyer 2009, S. 101.

¹²² Dedner 2005, S. 20–21.

¹²³ Ebd., S. 22–32.

¹²⁴ Neumeyer 2009, S. 101.

¹²⁵ Ebd., S. 113.

zu zeigen, was psychiatrische Gutachten lediglich rekonstruieren konnten.¹²⁶ Besonders die Szenen zwischen Woyzeck und Hauptmann oder Doctor sind daher in der vierten Handschrift sehr ausführlich gestaltet (H4,5; H4,8).¹²⁷ Das Drama endet an dem Punkt, an dem das Rechtsverfahren einsetzt (H1,21). Der Gerichtsdieners macht mit seiner Aussage über den „guten“, „schönen“ Mord deutlich, dass die Existenz eines Woyzecks erst dann von staatlichem Interesse ist, wenn sie zum Rechtsfall avanciert. Immer wieder versuchte man Büchners Meinung zur Zurechnungsfähigkeit des historischen Woyzecks aus dem Drama zu lesen oder den Text gar als dichterische Revision des historischen Prozesses zu begreifen. Da es im Drama aber nicht zum Prozess kommt, sondern die Pathogenese des Täters behandelt wird, gibt es dafür wenig Spielraum. Büchner problematisierte das juristische Dilemma der Zeit, legte aber mit *Woyzeck* keine Stellungnahme zur Schuldfähigkeit vor.¹²⁸

Da das Stück nicht als abgeschlossenes Drama überliefert ist, ist bei der Gattungsbestimmung Vorsicht geboten. Volker Klotz nutzt *Woyzeck* in seiner Monografie *Geschlossene und offene Form im Drama* als Beispiel für das Drama der offenen Form. Diese zeichne sich durch eine Vielfalt von Handlung, Raum und Zeit aus, die gegen die Einheit des geschlossenen Dramas stehe.¹²⁹ Allgemein wird *Woyzeck* meist dem „Sozialen Drama“ zugeordnet, das sich durch die Eingebundenheit verschiedener Figuren in sozioökonomische Verhältnisse definiert.¹³⁰ Büchner sei nicht mehr und nicht weniger als der „Diskursbegründer“ dieser dramatischen Gattung. Sein *Woyzeck* markiere eine Schnittstelle zwischen dem im 18. Jahrhundert aufkommenden „Bürgerlichen Trauerspiel“ und dem „Sozialen Drama“. Beide Gattungen haben gemeinsam, dass sie von gesellschaftlichen Entwicklungen benachteiligte und von politischen oder ökonomischen Ressourcen ausgeschlossene Personen „tragikfähig“ machen. Die Tragik, die bis dahin hohen Ständen vorbehalten blieb, wurde somit nachhaltig modifiziert. Wie im Bürgerlichen Trauerspiel gibt es in *Woyzeck* einen familiären Konflikt, Spannungen zwischen Repräsentant*innen oberer und unterer Gesellschaftsschichten sowie ein tragisches Finale. Dieses Finale bedeutet in den meisten Fällen, dass eine junge Frau, als schwächstes Glied der Gesellschaft, zu Tode kommt.¹³¹

¹²⁶ Pethes 2006, S. 76.

¹²⁷ Dedner 2005, S. 24–27.

¹²⁸ Neumeyer 2009, S. 113–114.

¹²⁹ Klotz 1960, S. 230–231.

¹³⁰ Neumeyer 2009, S. 104.

¹³¹ Ebd., S. 118–119.

Seit der späten Erstaufführung des *Woyzecks* im Jahr 1913 (München) erfreut sich Büchners Drama einer breiten Rezeption, nicht zuletzt, weil die Vielfalt der behandelten Themen und Gesichtspunkte des Stückes eine reiche Auseinandersetzung mit dem *Woyzeck*-Stoff ermöglichen.¹³² Neumeyer allein nennt acht Analysefelder, innerhalb derer das Drama oft untersucht wird: Armut und Arbeit, Militär, philosophische und religiöse Paradigmen, Sexualität, das Menschenexperiment, Pathologie und Zurechnungsfähigkeit, die Grenze zwischen Mensch und Tier und das Drama als Bühnenereignis.¹³³ Der Mord an Marie spielt zwar in die meisten Aspekte hinein, wird aber nicht als eigenes Analysefeld genannt.

3.1.3 Frauenmord bei Büchner

Die sehr umfangreiche Forschung zu *Woyzeck* kennt einige historische Mordfälle, die auf Büchner und sein Drama eingewirkt haben könnten. Wo Neumeyer im *Büchner Handbuch* noch von einer fehlenden systematischen Analyse historischer Fälle hinsichtlich sich einer neu formierenden Wahrnehmungsstruktur von Delinquenz und narrativer Konstruktion von Gemütszuständen schreibt,¹³⁴ liefert Schiemann in ihrer 2017 erschienen Publikation *Der Kriminalfall Woyzeck* gute Ansätze dazu. Vonseiten der juristischen Zeitgeschichte geht sie auf fünf vergleichbare Fälle ein (nicht nur Frauenmorde!), die im Folgenden chronologisch umrissen werden sollen:¹³⁵

Der erste für *Woyzeck* prägende Mordfall ereignete sich bereits im Jahr 1816 in Darmstadt. Johann Philipp Schneider, ein Schuster und Soldat, befand sich mit dem Druckereigesellen Bernhard Lebrecht auf dem Weg von Darmstadt nach Bischofsheim und Mainz. Lebrecht hatte Schneider 135 Gulden geborgt und glaubte, diese in Mainz zurückzubekommen. Als sie bereits am Rückweg nach Darmstadt waren und noch immer keine Geldübergabe stattgefunden hatte, gerieten Schneider und Lebrecht in einen Streit. Schneider fügte dem Gefährten mit seinem Schustermesser zahlreiche Stichwunden zu. Daraufhin ging er in ein Wirtshaus, kam aber wieder zum Tatort zurück, um nachzusehen, ob Lebrecht noch lebte. Als dies nicht der Fall war, reinigte sich Schneider in einem nahegelegenen Teich vom Blut an seinem Körper und Gewand. Die Leiche wurde zufällig von einem Barbier gefunden und der Täter durch seine Mordwaffe schnell identifiziert. Am 8. Mai 1816 wurde Schneider hingerichtet.¹³⁶ Büchner kannte den Fall aller Wahrscheinlichkeit nach über Philipp Bopp,

¹³² Kosch 1969, Web.

¹³³ Neumeyer 2009, S. 108–117.

¹³⁴ Ebd., S. 107–108.

¹³⁵ Schiemann 2017, S. 113–129.

¹³⁶ Ebd., S. 114–116.

der in seiner *Bibliothek gewählter Strafrechtsfälle* auch von diesem „Meuchelmord“ berichtete.¹³⁷ Der zweite Mordfall, der mit *Woyzeck* in Verbindung gebracht wird, ereignete sich im September 1817 auf der Hasenheide bei Berlin. Daniel Schmolling, ein Tabakspinnergeselle, ging mit seiner Freundin Henriette Lehne spazieren und bat sie, sich mit ihm an einen Weidenbaum zu setzen. Nach eigenen Angaben konnte er sie im Sitzen besser ermorden. So stach er schließlich auf sie ein, wobei sie nicht gleich verstarb, sondern selbst noch Auskunft über die Tat geben konnte. Schmolling zeigte sich geständig und gab zu Protokoll, dass er drei Wochen vor der Tat ein Messer gefunden hatte und ihm der Gedanke kam, damit seine Freundin ermorden zu wollen.¹³⁸ Bekannt wurde der Fall aufgrund der Tatsache, dass man kein Motiv für Schmollings Tat ausfindig machen konnte. Seine Todesstrafe wurde zu einer lebenslangen Gefängnisstrafe abgemildert. Als Schmolling aber 1827 einen Mitinsassen ermordete, wurde er hingerichtet.¹³⁹ Büchner dürfte den Fall entweder durch den direkten Verweis im zweiten Clarus Gutachten oder über einen Verweis im Aufsatz „Zurechenbar oder nicht? Actenstücke und Verhandlungen“ von Bopp aus Adolph Henkes *Zeitschrift für die Staatsarzneikunde* gekannt haben.¹⁴⁰ Der Fall des Soldaten Christoph Jünger, der 1824 seinen Vorgesetzten angriff, wird bei Schiermann ebenfalls behandelt. Büchners Vater untersuchte den Angeklagten im Hinblick auf seine Zurechnungsfähigkeit und veröffentlichte sein Gutachten im selben Jahr wie Clarus in der *Zeitschrift für die Staatsarzneikunde*.¹⁴¹ Da der Vorfall rund um Jünger wohl eine Inspiration für *Woyzeck* gewesen sein dürfte, der die Mordszene allerdings nicht betrifft, seien Details zum Fall an dieser Stelle ausgespart.¹⁴² Im August 1830 kam es bei Darmstadt zu einem Frauenmord, den Büchner ebenfalls verarbeitet haben könnte: Johann Dieß, ein Leinenweber, tötete seine Geliebte Elisabeth, die Mutter seines Kindes, die ein zweites Kind erwartete. Grund dafür war eine wachsende Eifersucht und Unverständnis gegenüber Elisabeth, die ihn nicht heiraten wollte. Auf dem Weg von der Messe nach Hause geriet Dieß in einen Streit mit seiner Freundin und stach ihr einen Eisenstift, den man zum Reinigen einer Pfeife benützte, 15 Mal in die Brust. Passanten beobachteten die Tat. Dieß floh zwar in den Wald, stellte sich jedoch nach kurzer Zeit freiwillig. Auch bei ihm plädierte man auf Zurechnungsunfähigkeit, da er die Tat ansonsten unter anderen Umständen ausgeführt hätte, die ihn nicht sofort als Täter entlarvt hätten.

¹³⁷ Bopp 1834, S. 59–63, zit. n. Beil / Dedner 2013, S. 419–421.

¹³⁸ Schieman 2017, S. 116–117.

¹³⁹ Höcker 2020, S. 103–104.

¹⁴⁰ Bopp 1836, S. 378 / 389, zit. n. Schieman 2017, S. 117.

¹⁴¹ Schieman 2017, S. 122.

¹⁴² Ebd., S. 121–124.

Dem wurde allerdings nicht stattgegeben und Dieß erhielt eine Zuchthausstrafe von 18 Jahren. Als er 1834 ebendort starb, wurde sein Leichnam zum anatomischen Institut der Universität Gießen transferiert, an dem Büchner zu dieser Zeit das Fach „Gerichtliche Medizin“ belegte. Möglichlicherweise lag Dieß sogar auf Büchners Tisch. Außerdem ist es wahrscheinlich, dass Büchner ebenfalls über Bopps Artikel „Zurechenbar oder nicht? Actenstücke und Verhandlungen“ von dem Mordfall erfuhr.¹⁴³ Der letzte Vergleichsfall, den Schiemannt behandelt, ist der französische „Fall Rivière“, der Schlagzeilen machte. Der 20-jährige Bauernsohn Pierre Rivière erschlug 1835 seine schwangere Mutter, seinen kleinen Bruder und seine Schwester mit einem Beil. Nach eigenen Angaben hatte Gott ihm dies befohlen, weil die drei Opfer seinen Vater gepeinigt hätten. Auch bei Rivière ließ man gerichtsmedizinische Gutachten zu seinem psychischen Zustand einholen, die allerdings widersprüchlich ausfielen. Er wurde mit einer lebenslangen Haft bestraft und erhängte sich 1840 im Gefängnis Beaulieu. Büchner, der ab 1835 in Straßburg lebte, konnte in französischen Medien mit gewisser Sicherheit von diesem Fall erfahren haben.¹⁴⁴

Während man weiß, dass Büchner für seinen *Woyzeck* zumindest das zweite Gutachten von Clarus als Quelle heranzog, vermutet man auch einen gewissen Einfluss der erwähnten historischen Mordfälle auf das Drama.¹⁴⁵ Die Übereinstimmung einiger Szenen aus *Woyzeck* mit den Fällen Schneider, Schmolling, Jünger und Dieß scheinen jedenfalls offensichtlich. Auffällig ist nun, dass nicht alle Vergleichsfälle Frauenmorde sind. Auch der Mord, den Schneider an seinem Gläubiger Lebrecht ausübte, ist in Bezug auf Büchners Drama interessant. Der „Frauenmord“ schien nicht als solcher im Zentrum des Interesses zu stehen. Anfang des 19. Jahrhunderts, in der Zeit, in der die moderne Gerichtsmedizin aufkam, lag der Fokus weniger am Opfer als am Täter und seiner Motivation. Die Diskurse waren geprägt von Meinungen rund um die Zurechnungsfähigkeit, nicht um Gender-Fragen. Es fand eine starke Psychologisierung der Mörder statt, die in langwierigen Prozessen diskutiert wurde und Täter zu „Fällen“ machte. An diesem geschichtlichen Zeitpunkt, an dem man Individuen in Gutachten archivierte, machte Büchner das Zum-Fall-gemacht-werden zum Gegenstand der dramatischen Historiographie.¹⁴⁶

¹⁴³ Schiemannt 2017, S. 124–126.

¹⁴⁴ Ebd., S. 126–129.

¹⁴⁵ Ebd., S. 113–114.

¹⁴⁶ Schmaus 2009, S. 308.

3.1.4 Der Mord an Marie

3.1.4.1 Textanalyse

Margreth und Louis

- M* Also dort hinaus ist die Sta[dt] s'ist [ff]inster.
- 15 *L* Du sollst noch bleiben. Komm setz dich.
- M* Aber ich muß fort.
- L* Du würdest dir die Füße nicht wund lau[fen]
- M* Wie bist du denn auch?
- L* Weißt du auch wie lang es j++ ist Margreth
- 20 *M* Um Pfingsten 2 Jahr
- L* Weißt du auch wie lang es noch seyn wird?
- M* Ich muß fort der Nacht[t]hau fällt.
- L* Friert's dich Margreth, und doch bist du warm[.] Was du heiße Lippen hast! (heiß, heißer Hurenathem und doch möcht' ich de[n] Himmel geben sie noch einmal zu küssen)
- 25 *S*+++be und wenn man kalt ist, so friert man nicht mehr.
- Du wirst vom Morgenthau nicht frieren.*
- M* Was sagst du?
- L* Nix. (schweigen)
- 30 *M* Was der Mond roth auf geht.
- L* Wie ein blutig Eisen.
- M* Was hast du vor? Louis, du bist so blaß. Louis halt. Um des Himmels w[illen], He Hülfe
- L* Nimm das und das! Kannst du nicht sterben. So! so! Ha sie zuckt
- 35 noch, noch nicht noch nicht? Immer noch? (stößt zu)
- Bist du todt? Todt! Todt! (es kommen Leute[.] läuft weg) – Woyzeck, Georg Büchner*¹⁴⁷

Der Mord an Marie wird ausschließlich in Szene 15 der ersten Handschrift geschildert (H1,15).¹⁴⁸ Was die Länge anbelangt, liegt die Szene mit 23 Versen im Mittelfeld des Überlieferten. Obwohl es keine von Büchner festgelegte Reihenfolge der Szenen gibt, kann man davon ausgehen, dass der Mord gegen Ende der Handlung steht, aber nicht das Ende ist. Weitere Szenen zeigen eindeutig Momente, die nach dem Mord passieren: etwa das Entdecken Woyzecks blutiger Hände im Wirtshaus (H1,17), die Kinder, die sich die Leiche

¹⁴⁷ Transkribiert aus der kritischen Ausgabe von Dedner 2005, S. 9.

¹⁴⁸ Ebd.

ansehen wollen (H1,18) oder die Rückkehr des Täters zum Tatort (H1,19; H1,20). Von insgesamt 49 Szenen in vier Handschriften, ist die Mordszene eine von 35 Szenen, an denen Louis/Woyzeck teilnimmt. In nur 15 Szenen kommt hingegen Margreth/Louise/Marie zu Wort.¹⁴⁹

Louis und Margreth sind die Figuren der Mordszene – im Folgenden werden sie jedoch Woyzeck und Marie genannt, um einheitliche Namen zu verwenden. Wie man in H4,17 erfahren wird, ist Woyzeck 30 Jahre alt und geschworener Füsilir im zweiten Regiment. Nebenbei verdient er sich unter anderem bei Versuchen des Doctors zusätzliches Geld (H2,6; H4,8). Er leidet an Vorstellungen, die der Doctor als „aberratio, mentalis partialis der zweiten Species“ und als „fixe Idee“ bezeichnet (H4,8). In H4,17 meint Andres zu Woyzeck: „Franz, du kommst in's Lazareth. Armer du muß Schnaps trinken und Pulver drin das tödt das Fieber.“ Wie im sozialen Drama üblich, tritt die ökonomische Armut, die Woyzeck determiniert, an die Stelle des Fatums.¹⁵⁰ Zur Figur der Marie werden im Damentext weniger Daten und Umstände geschildert. Sie ist Mutter eines Buben, den sie selbst auch als „Hurenkind“ bezeichnet (H2,2), und ist seit etwa zwei Jahren mit Woyzeck liiert (H1,15). Parallel beginnt sie ein Verhältnis mit dem Tambourmajor (H4,6). Marie gehört derselben Gesellschaftsschicht wie Woyzeck an, was sich sprachlich durch den sogenannten „Soziolekt“ bemerkbar macht. Dieser Dialekt, den beide Figuren sprechen, ordnet sie sowohl lokal als auch gesellschaftlich ein und gilt als Element frührealistischer Darstellung.¹⁵¹

Die Mordszene trägt sich am Abend außerhalb der Stadt zu: Es ist finster (Z. 14), der Mond geht auf (Z. 30) und Marie möchte zurück in die Stadt gehen (Z. 14). Woyzeck bittet sie jedoch, sich zu setzen (Z. 15). Mit einem „Aber ich muß fort“ versucht Marie der Situation zu entkommen (Z. 16). Woyzeck entgegnet ihr, dass sie sich die Füße nicht wund laufen würde (Z. 17). Er fragt seine Geliebte, wie lange sie jetzt schon zusammen seien, was Marie beantwortet (Z. 19–20). Als er fragt, wie lange sie noch zusammen sein würden, versucht Marie zum zweiten Mal mit einem „Ich muß fort“ aus der Situation zu flüchten, denn der Nachttau falle (Z. 22). Woyzeck fragt Marie, ob sie friere. Eigentlich sei sie warm, besonders ihre Lippen seien heiß (Z. 23–24). Bei sich denkt Woyzeck an „heißen Hurenathem“ und an sein Verlangen, Marie noch einmal zu küssen (Z. 24–25). Mit der folgenden Aussage: „wenn man kalt ist, so friert man nicht mehr. Du wirst vom Morgenthau nicht frieren.“, nimmt

¹⁴⁹ Dedner 2005, S. 3–32.

¹⁵⁰ Neumeyer 2009, S. 118–119.

¹⁵¹ Jeßing 2023, S. 223.

Woyzeck seine Absicht vorweg (Z. 26–27). Marie fragt, was er sage, doch Woyzeck antwortet mit einem knappen „Nix.“ (Z. 28.–29). Es folgt Schweigen. Marie ist diejenige, die das Schweigen mit ihrer Beobachtung des roten Mondes bricht (Z. 30). Die wiederum vorausdeutende Antwort „Wie ein blutig Eisen“, die Woyzeck gibt, beunruhigt Marie (Z. 31). „Was hast du vor?“, fragt sie. Dann stellt sie seine Blässe fest und versucht ihn aufzuhalten (Z. 32). Ihre letzten Worte lauten: „He Hülfe“ (Z. 33). Woyzecks Text „Nimm das und das!“ zufolge, sticht er mehrmals auf Marie ein (Z. 34). Den Kauf eines Messers als Tatwaffe schildert Büchner in H4,15. Marie stirbt nicht sofort, was den Worten „noch nicht noch nicht? Immer noch?“ zu entnehmen ist (Z. 35). „Bist du todt?“, fragt Woyzeck letztendlich und stellt mit einem zweifachen „Todt!“ Maries Zustand fest (Z. 36). Als Woyzeck Leute kommen hört, flüchtet er (Z. 36).

Der Mord an Marie stellt keine Überraschung dar. Etliche Textstellen, die in der Chronologie vor der Mordszene stehen, weisen bereits auf den (gewaltsamen) Tod hin: Ursprünglich noch Louis genannt, hört Woyzeck aus der Erde eine Stimme, die ihm befiehlt, die „Woyzecke“ totzustechen (H1,6; H1,13). In H4,12 vernimmt er: „stich, stich die Zickwolfin todt.“ Ihm blitzt ein großes Messer auf, wenn er seine Augen schließt (H1,7) und er erwähnt Andres gegenüber, dass er von diesem Messer träumt (H1,8). In H1,11 ist Woyzeck wieder von einem glitzernden Messer angezogen: „Ich muß das Ding haben“. Er kauft ein Messer (H4,15) und versteckt ein Messer in einer Höhle: „Du sollst nicht tödten. Lieg da!“ (H1,12). Vom Tod spricht Woyzeck außerdem, als er meint, dass schon manche Leute mit den Füßen voran aus der Tür hinausgetragen wurden (H1,11) oder als er seine Geliebte fragt, ob die Todsünde so schön sein kann wie sie (H4,7). Aber auch Marie nimmt ihr eigenes Schicksal vorweg, wenn sie meint: „Rühr mich an Franz! Ich hätt lieber ein Messer in den Leib, als deine Hand auf meiner!“ (H2,8). Die Figur der Großmutter sagt mit ihrer Erzählung die Zukunft voraus: „Es war einmal ein arm Kind und hat kein Vater und keine Mutter war Alles todt und war Niemand mehr auf der Welt.“ (H1,14). Sogar der Narr im Wirtshaus riecht Blut (H1,5).

Der historische „Fall Woyzeck“ liegt dem Drama zwar zu Grunde, dennoch weicht die Mordszene in einigen Punkten vom tatsächlich geschehenen Mord ab. Büchner übernimmt ab H2 den Namen „Woyzeck“ und greift die Determination des Mörders durch gesellschaftliche Missstände auf. In Bezug auf den Mord ist es aber vor allem das Motiv der Eifersucht, das sich mit dem historischen Fall deckt: Wie Johann Christian Woyzeck ersticht auch Woyzeck seine Geliebte, nachdem er sie mit anderen Vertretern des Militärs tanzen

sah.¹⁵² Weitere Parameter des Mordes im Drama kann man wie eine Collage aus den in Kapitel 3.1.2 vorgestellten historischen Mordfällen betrachten. Wie im Fall Schmolling sieht Woyzeck ein Messer glitzern und wird fortan vom Gedanken an dieses Messer nicht mehr losgelassen. Die Tatwaffe besitzt er wie Schmolling, Dieß und Scheider länger als der historische Woyzeck, der sich seine Klinge erst am Tag der Tat präparieren ließ.¹⁵³ Die analysierte Mordszene (H1,15) trägt sich im Freien außerhalb der Stadt zu, was eine Parallele zu den Fällen Schmolling und Schneider darstellt. Wie Schmolling bittet Woyzeck Marie, sich hinzusetzen und ersticht sie sitzend.¹⁵⁴ Er ersticht damit nicht nur seine Geliebte, sondern auch die Mutter seines Kindes, wie es Dieß tat.¹⁵⁵ Ähnlich dem Falle Schneider, geht Woyzeck nach dem Mord in ein Wirtshaus¹⁵⁶ und kehrt zum Tatort zurück, um sich in einem Teich vom Blut reinzuwaschen.¹⁵⁷

3.1.4.2 Interpretationen im Vergleich

Einer der wenigen Texte, der sich ausschließlich der Mordszene in *Woyzeck* widmet, ist Ken Mills' „Moon, Madness and Murder. The Motivation of Woyzeck's Killing of Marie“ aus dem Jahr 1988.¹⁵⁸ Zu Beginn stellt Mills fest, dass Büchners Werke durch „Verlust“ charakterisiert sind, sei es der Verlust von etablierten Strukturen oder der Verlust von Menschen. Wenn Woyzeck das einzig Wertvolle seiner bescheidenen Existenz zerstöre, erleide er einen sehr schweren, selbstverschuldeten Verlust. Wieso ermordet er Marie? Mills spricht von verschiedenen Motiven für diese Tat: Man könne den Mord als Akt der männlichen Selbstbehauptung betrachten. Weiters sei es möglich, dass sich Büchner an Shakespeare'schen Eifersuchsverbrechen orientierte und deshalb ein rein literarisch motiviertes Gewaltverbrechen vorliege. Außerdem spiele Woyzecks „Wahnsinn“ eine gewisse Rolle.¹⁵⁹ Die Interpretation von Mills zielt aber auf ein anderes Motiv ab: die Religion.

Das große Leiden Woyzecks soll in einem religiösen Rahmen betrachtet werden: Woyzecks Welt stehe kurz vor dem Zusammenbruch, Maries Betrug entfalte sogar das Potential, Woyzeck den Glauben an Gott zu nehmen. Hier gerate die Liebe in Konflikt mit dem

¹⁵² Schiemann 2017, S. 169.

¹⁵³ Ebd., S. 139–140.

¹⁵⁴ Ebd., S. 141.

¹⁵⁵ Ebd., S. 125.

¹⁵⁶ Ebd., S. 142.

¹⁵⁷ Ebd., S. 115.

¹⁵⁸ Mills 1988.

¹⁵⁹ Ebd., S. 430–431.

religiösen Bedürfnis. Der Mord wird von Mills als einzig verbleibender Schritt beschrieben, den Zerfall von Woyzecks Universums zu verhindern, denn: „even losing Marie ist secondary to losing God“.¹⁶⁰ Marie mache in der Mordszene außerdem einen fatalen Fehler, indem sie das Schweigen bricht: „Was der Mond roth auf geht“ (H1,15; Z. 30) rufe genau die Bibelpassage hervor, die Woyzeck zum Mord inspiriere: „und der Mond ward rot wie Blut“.¹⁶¹ Sie triggere damit die Assoziation des „blutigen Eisens“ und gebe das Stichwort zu ihrem eigenen gewaltsamen Tod. Der rote Mond stünde für einen Gott der Strafe und keinen Gott der Vergebung – aber immerhin gäbe es überhaupt noch einen Gott.¹⁶²

Nur knappe zehn Jahre später erscheint ebenfalls in *German Life and Letters* eine radikal andere Auseinandersetzung mit der Mordszene: „Schlechtes Mensch / Gutes Opfer‘: The role of Marie in Georg Büchner’s ‚Woyzeck‘“ von Laura Martin.¹⁶³ Der Text problematisiert eingangs, dass Woyzecks Verhalten in den meisten Lesarten für fremdbestimmt erklärt wird. Der Mord an Marie sei aber keine logische Folge, die sich aus dem Missbrauch ergäbe, dem Woyzeck durch seine Vorgesetzten ausgesetzt ist. Außerdem sei der Mord auch keine Lösung für Woyzecks existenzielle Einsamkeit.¹⁶⁴ Martin wittert schlechte Ausreden, wenn es darum geht, den Mord an Marie auf eine Erbsendiät zu schieben. Gerade Marie verletze Woyzeck – im Gegensatz zu allen anderen – unschuldig und nicht aus Bosheit. Sie sei also im Grunde genommen das falsche Objekt für Woyzecks Rache. Dieser hätte genauso gut den Hauptmann oder den Doktor umbringen können.¹⁶⁵ Als Sündenbock für ein Verbrechen, das sozial Hochgestellte begangen haben, müsse Marie herhalten.¹⁶⁶ Wenn Woyzeck Marie betrogen hätte, würde das Ende des Dramas laut Martin vermutlich nicht so tragisch aussehen.¹⁶⁷ Dass an dieser Stelle aber ein Frauenmord als logisch akzeptiert wird, sei nicht einfach hinzunehmen. Die Aufmerksamkeit für den Mord an Marie solle daher steigen, um kulturelle Annahmen nicht unhinterfragt zu reproduzieren.¹⁶⁸ Büchners Drama handle auch von Gewalt an Frauen. Martin meint sogar: „The murder is the one basic fact of the fabula, just as it is in our sensationalist press; all else is just elaboration.“¹⁶⁹

¹⁶⁰ Mills 1988, S. 432–433.

¹⁶¹ Ebd., S. 435.

¹⁶² Ebd., S. 435.

¹⁶³ Martin 1997.

¹⁶⁴ Ebd., S. 429.

¹⁶⁵ Ebd., S. 431.

¹⁶⁶ Ebd., S. 442.

¹⁶⁷ Ebd., S. 435.

¹⁶⁸ Ebd., S. 429.

¹⁶⁹ Ebd., S. 444.

Annette Graczyk nimmt in ihrem Artikel *Sprengkraft Sexualität. Zum Konflikt der Geschlechter in Georg Büchners Woyzeck*¹⁷⁰ auf Publikationen wie von Martin Bezug. Seit dem Ende der 1980er seien eine Reihe von Studien erschienen, die sich gegen die implizite Verdrängung des weiblichen Opfers einsetzten. Die Beziehungsproblematik sei in *Woyzeck* gar nicht so diffizil: Woyzeck bringt Marie um, weil sie ihn mit dem Tambourmajor betrügt. Die Lebensverhältnisse der Figuren stünden zwar im Vordergrund, dennoch sollte man sich auch die Frage nach der Möglichkeit von Liebe und Treue in schwierigen sozialen Verhältnissen stellen.¹⁷¹ Durch diese Frage gelangt Graczyk unter anderem zu einer eigenen Interpretation der Mordszene: Woyzeck töte einerseits zwanghaft, um eine symbolische Ordnung wiederherzustellen. Andererseits bestrafe er Marie damit für etwas, was ihm fehle: vitale Sexualität.¹⁷² Der Betrug Maries zeige Woyzeck, dass er seiner Geliebten als Mann nicht genügt und damit abermals einem sozial Höhergestellten unterliegt.¹⁷³ Das Glücksgefühl, dass Marie beim Tanz im Wirtshaus mit dem Tambourmajor erlebe, müsse Woyzeck mühsam verdrängen. Sein bedrohtes Selbstwertgefühl führe zu einer Verteidigung durch extremes Handeln. Religiös inspirierte Verdammungsurteile würden laut Graczyk nur als Trost für seine tiefen libidinösen und sozialen Verletzungen dienen.¹⁷⁴

Robert Gillett wirft in *Ave Marie: Büchner's Woyzeck and the Problem of the Tragic Female* wiederum einen anderen Blick auf den Mord an Marie.¹⁷⁵ Er nimmt die westliche Tradition der tragischen Frauenfiguren in den Fokus, indem er Gretchen (*Faust*),¹⁷⁶ Desdemona (*Othello*), Marie (*Die Soldaten*) und Marie (*Woyzeck*) einander gegenüberstellt.¹⁷⁷ Obwohl Marie oft mit den anderen Figuren verglichen wird, kommt er zu dem Schluss, dass sie eher ein Korrektiv als eine Kopie des hier übergeordneten „Frauentypus“ darstelle.¹⁷⁸ Gretchen, Desdemona und Marie aus *Die Soldaten* seien schamlose Projektionen männlicher Phantasie, während Marie aus *Woyzeck* ein „echter Mensch“ sei.¹⁷⁹ Ihr Charakter sei erwachsen, modern und von

¹⁷⁰ Graczyk 2008.

¹⁷¹ Ebd., S. 104.

¹⁷² Ebd., S. 115–116.

¹⁷³ Eine Alternative zu dieser Lesart, die sich auf sexuelle Motive bezieht, bietet die Dissertation *Ehe und Ehebruch in der Literatur des 19. Jahrhunderts* von Ki-Sook Do. Liebe in unteren Schichten existiere primär aus wirtschaftlichen Erwägungen heraus. Maries „Ehebruch“ wird als Prostitution gewertet und mit Woyzeck gleichgesetzt, der sich dem Doktor für einen geringen Lohn zur Verfügung stellt. Do 2002, S. 121–147.

¹⁷⁴ Graczyk 2008, S. 117–119.

¹⁷⁵ Gillett 2017.

¹⁷⁶ In Werner Weilands *Büchners Spiel mit Goethemustern* kann man mehr zur Parallele zwischen *Woyzeck* und *Faust* nachlesen. Büchners Marie, die in H1 Margreth heißt, erinnert zum Teil wörtlich an Goethes Margarethe. Weiland 2001, S. 35–43.

¹⁷⁷ Gillett 2017, S. 92.

¹⁷⁸ Ebd., S. 96.

¹⁷⁹ Ebd., S. 102.

Naivität befreit. Gerade deshalb sei der Mord an ihr besonders tragisch.¹⁸⁰ Im Gegensatz zu *Othello*, einer „trivialen Tragödie“, in der Desdemona kaltblütig ermordet wird, handle es sich bei *Woyzeck* um eine „transzendente Tragödie“, da Woyzeck aus existenziellen Gründen morde.¹⁸¹

Die sehr unterschiedlichen Herangehensweisen an eine Interpretation der Mordszene, erinnern an literaturwissenschaftliche Tendenzen, die bereits in Kapitel 2 deutlich wurden. Erst findet die Figur der Marie und der gewaltsame Mord an ihr in einer männlich dominierten Büchner-Forschung wenig Beachtung (man denke auch an die Wahl des Dramen-Titels, die nicht von Büchner stammt).¹⁸² Dann wurden ab den 1990ern feministische Perspektiven etabliert, wie Martin zeigt.¹⁸³ Nur drei Jahre vor Martin erschien Bronfens bahnbrechende Monografie, die von der Darstellung des weiblichen Todes in Verbindung mit einem Fundus kultureller Symbole schreibt.¹⁸⁴ Martin spricht in Bezug auf den Frauenmord in *Woyzeck* ebenfalls von einer kulturellen Annahme, die nicht unhinterfragt reproduziert werden sollte.¹⁸⁵

Der Frauenmord des Dramas *Woyzeck* stellt aber nicht einfach ein künstlerisches Hirngespinnst eines männlichen Autors dar, sondern ist die Abbildung historischer Fakten, die Büchner aus zeitgenössischen Fällen zusammenstellte. Natürlich kann man argumentieren, dass er durch die Wahl der Geschichte einer gewissen Tradition des „weiblichen Opfers“ in der Literatur folgte. Inspiriert durch den Fall Schneider hätte er auch eine männliche Leiche wählen können.¹⁸⁶ Abstrahiert man Woyzeck und Marie auf eine Täter- und eine Opferrolle (im Wissen, dass Woyzeck auch als Täter in einer diskutierbaren Opferrolle steckt), kann man versuchen, mit distanzierter, historisch informierter Perspektive auf die Bedeutung der Mordszene zu blicken: In Büchners H1 steht der Mord am tragischen Höhepunkt, er ist das Ziel, das Resultat. Die letzten Worte, die der Gerichtsdieners spricht, handeln vom „guten“, „echten“, „schönen“ Mord, der geschehen ist (H1,21). In den weiteren Handschriften ist der Weg zum Mord bereits das Ziel. Es gibt keinen zweiten Anlauf Büchners für die Mordszene. Andere Schlüsselszenen hat Büchner hingegen weiterentwickelt und bearbeitet (H1,5–H4,11; H2,1–H4,1; H2,2–H4,2; H2,6–H4,8; H2,7–

¹⁸⁰ Gillett 2017, S. 97–98.

¹⁸¹ Ebd., S. 101.

¹⁸² Ebd., S. 92.

¹⁸³ Martin 1997.

¹⁸⁴ Bronfen 1994, S. 10.

¹⁸⁵ Martin 1997, S. 429.

¹⁸⁶ Schieman 2017, S. 114–116.

H4,9; H2,8–H4,7). Es stellt sich Frage, inwiefern der Mord in den Handschriften H2–H4 überhaupt noch als dramatischer Höhepunkt gedacht war? Diese Frage wird offenbleiben. Aus dem Überlieferten zu schließen, ist jedoch die Pathologie des Täters der weitaus ausführlicher gestaltete und vielleicht dadurch bedeutendere Teil, als der Mord an sich.

3.1.5 *Woyzeck*-Rezeption

Als Karl Emil Franzos¹⁸⁷ den Nachlass Büchners erhielt, als erster die Handschriften zum *Woyzeck*-Drama zu entziffern versuchte und dieses in *Georg Büchner's Sämmtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß* herausgab, war im Jahr 1879 der Grundstein für die *Woyzeck*-Rezeption gelegt, auch wenn „Woyzeck“ aufgrund der Verlesung zunächst „Wozzeck“ hieß.¹⁸⁸ Der wenig bekannte Schriftsteller, Herausgeber und Journalist Franzos gilt bis heute als Wiederentdecker Büchners.¹⁸⁹ Eine erste Aufführung des Dramas sollte er aber nicht miterleben. Im Jahr 1909 folgte eine zweite Ausgabe des *Wozzeck* von Paul Landau, die ohne neuerliche Einsicht in Büchners Handschriften erstellt wurde.¹⁹⁰ Bis auf orthographische Modifizierungen unterscheidet sie sich nur in der Reihenfolge der Szenen von der ursprünglichen Franzos'schen Fassung. 1912 erschien eine *Wozzeck*-Ausgabe von Rudolf Franz, die den Text und die Szenen-Reihenfolge der Franzos'schen Ausgabe wiedergibt.¹⁹¹ 1913 wurde *Wozzeck* im „Insel-Büchlein“ veröffentlicht, das sich an der Ausgabe von Paul Landau orientierte.¹⁹² Der Insel-Verlag brachte 1916 eine weitere Ausgabe des *Wozzeck* von Wilhelm Hausenstein heraus, der sich ebenfalls an Landau hielt.¹⁹³ Das „Orplid-Büchlein“ aus dem Jahr 1919 ist ein Nachdruck des „Insel-Büchleins“ aus dem Jahr 1913.¹⁹⁴ Erst Georg Witkowski nahm neuerlich Einsicht in Büchners Handschriften und brachte im Jahr 1920 eine wissenschaftliche Edition des *Woyzeck* heraus, die ausschließlich das Ziel verfolgte, Büchners Text in authentischer Form wiederzugeben.¹⁹⁵ Einige Irrtümer konnten beseitigt werden – etwa der Name der Titelfigur, der von da an „Woyzeck“ lautete. Darauf folgende

¹⁸⁷ Karl Emil Franzos wurde 1847 im galizischen Czortkow als Sohn eines deutschsprachigen Vaters geboren. In Wien und Graz studierte er Jura. Seine Tätigkeiten als Schriftsteller, Herausgeber und Journalist übte er in Wien und ab 1887 in Berlin aus. 1904 starb Franzos ebendort an einem Herzleiden. Ludwig 2008, S. 9–14.

¹⁸⁸ Franzos 1879, S. 161–204.

¹⁸⁹ Goltschnigg 2001, S. 16.

¹⁹⁰ Landau 1909, S. 49–84.

¹⁹¹ Franz 1912, zit. n. Petersen 1985, S. 12–15.

¹⁹² Insel Verlag 1913, zit. n. Petersen 1985, S. 12–15.

¹⁹³ Hausenstein 1916, zit. n. Petersen 1985, S. 12–15.

¹⁹⁴ Axel Juncker-Verlag 1919, zit. n. Petersen 1985, S. 12–15.

¹⁹⁵ Witkowski 1920, zit. n. Petersen 1985, S. 12–15.

Ausgaben, die sich vermehrt unmittelbar auf Büchners Handschriften bezogen, führten zu immer genaueren Lesarten des Dramas.¹⁹⁶

1913 jährte sich Büchners Geburtstag zum 100. Mal. Es war kein Naturalist oder ein für den Sozialismus engagierter Literat, der zu diesem Anlass die Uraufführung des *Woyzeck*-Dramas anregte, sondern der großbürgerliche Hugo von Hoffmannsthal.¹⁹⁷ Hoffmannsthal hatte seinem Jugendfreund Clemens Freiherr von Franckenstein geholfen, Intendant der Königlich Bayerischen Hoftheater zu werden und unterstützte ihn dort als „geheimer Beirat“ in künstlerischen Fragen des Schauspiels.¹⁹⁸ In einem Brief vom 19. Jänner 1913 an Franckenstein macht er einige Vorschläge für eine mögliche Spielplangestaltung und weist auf Büchners Werke hin: „Im gleichen Sinne möchte ich Dich daher erinnern ob es nicht doch opportun wäre für 1913 den Wozzeck oder den Danton anzunehmen.“¹⁹⁹ Als Franckenstein Interesse am *Wozzeck* bekundete, begann Hoffmannsthal mit einer Einrichtung des Textes für das Residenztheater in München und gewann Alfred Roller als Bühnenbildner.²⁰⁰ Roller, zu dieser Zeit bereits eine Größe der Bühnenbildkunst, war von *Wozzeck* begeistert und schenkte Hoffmannsthal Bühnenbildentwürfe, um zur Ermöglichung der Uraufführung beizutragen.²⁰¹ Sowohl Hoffmannsthals als auch Rollers Unterstützung blieb diskret im Hintergrund.²⁰²

Die Uraufführung des *Wozzeck* fand in Kombination mit Büchners Revolutionsdrama *Danton's Tod* am 8. November 1913 in München statt.²⁰³ Regie führte der Spielleiter des Theaters Eugen Kilian. Er wurde in Bezug auf das Büchner-Projekt vor vollendete Tatsachen gestellt und erhielt nur 14 Tage Probezeit für beide Stücke.²⁰⁴ Trotz dieses kurzen Probenprozesses fanden noch einige Änderungen statt: Die Bibelszene der Marie etwa, ein wesentliches Element zur Charakterisierung ihrer Figur, wurde gestrichen. Die Mordszene wurde als Szene 12 gespielt. In Szene 13 ging Wozzeck mit blutigen Händen ins Wirtshaus, in Szene 14 zurück an den Tatort. Szene 15 zeigte die spielenden Kinder und das zurückbleibende Kind Maries. Als Szene 16 folgte der zynisch-fachliche Satz des

¹⁹⁶ Petersen 1985, S. 12–15.

¹⁹⁷ Viehweg 2001, S. 49–50.

¹⁹⁸ Ebd., S. 16–17.

¹⁹⁹ Von Hoffmannsthal 19.01.1913, zit. n. Viehweg 2001, S. 19–20.

²⁰⁰ Viehweg 2001, S. 21–29.

²⁰¹ Ebd., S. 32–33.

²⁰² Ebd., S. 45–46.

²⁰³ Ebd., S. 123.

²⁰⁴ Ebd., S. 50–53.

Gerichtsdieners.²⁰⁵ Rollers Bühnenbild zeigte den Schauplatz des Mordes, den „Waldweg am Teich“, mit einem teilweise transparenten Prospekt und einem schwarzen Bogen. Zwischen Bogen und Prospekt befand sich ein graues Versatzstück sowie eine offene Versenkung mit Stufen. Ausgeschmückt wurde die Szenerie mit Erlen und einem plastischen Baumstamm. Außerdem wurde die Spiegelung des Mondes im Wasser durch einen Wellenspielapparat erzeugt.²⁰⁶ Marie wurde in der Uraufführung von Emma Berndl gespielt, Wozzeck von Albert Steinrück. Vor allem Steinrücks Darstellung führte zum Erfolg des Stückes und zu einer gewissen Verbreitung.²⁰⁷ Am 3. Jänner 1914 besuchte Hoffmannsthal eine Vorstellung und war begeistert. An Roller schrieb er, dass *Wozzeck* zu einem seiner stärksten Eindrücke im Theater gehöre.²⁰⁸

Ein Gastspiel von Steinrück ab dem 5. Mai 1914 führte Büchners *Wozzeck* auch an die Residenzbühne nach Wien. Der Schauspieler hatte die Wirkungsmöglichkeiten des Stückes bei einem gewissen literarisch interessierten Publikum erkannt und schätzte die Chancen, die ihm die Titelrolle bot. Regie führte Theaterdirektor Arthur Rundt, der aller Wahrscheinlichkeit nach seine Arbeit an die Wünsche und Gewohnheiten des Gastschauspielers anpasste. Genauso dürfte die Textfassung ähnlich der Münchner Version geblieben sein. Das Bühnenbild hingegen musste schlichter gehalten werden, wodurch die einzelnen Schauplätze nur angedeutet werden konnten. Marie wurde von Hanny Speidel verkörpert.²⁰⁹

Insgesamt wurde der Theaterabend ein Erfolg – vor allem aufgrund der Darsteller*innen und nicht in erster Linie wegen des Dramas.²¹⁰ Alfred Polgar erkennt den *Wozzeck* zwar als „Frühgeburt einer Entwicklung“ und als merkwürdiges Stück „genialer Literatur“ an, hält ihn aber nicht für die Bühne geeignet.²¹¹ Andere Stimmen wie Paul Zifferer berichten ergriffener vom „unheimlichen Stück“, das einem die Kehle umschnüre. Auffällig ist in Besprechungen jedenfalls eine starke Fokussierung auf die Figur des Wozzeck und im Speziellen auf Steinrück. Bei Zifferer heißt es: „Die meisten Figuren stehen im Schatten, sind flüchtig angedeutet, wie in einem Märchen. Nur die Figur des Wozzeck wurde vom Dichter

²⁰⁵ Viehweg 2001, S. 60–64.

²⁰⁶ Ebd., S. 88–89.

²⁰⁷ Ebd., S. 112–114.

²⁰⁸ Ebd., S. 124–125.

²⁰⁹ Ebd., S. 169–175.

²¹⁰ Ebd., S. 186.

²¹¹ Polgar 1914, zit. n. Goltschnigg 2001, S. 267–268.

scharf herausgearbeitet (...).“²¹² Marie findet selbstverständlich auch Erwähnung, wenn auch nicht als ebenbürtige Mitspielerin, sondern meist als Auslöserin des endgültigen Zusammenbruches der Titelrolle. Ein Opfer-Narrativ ist in Bezug auf die Ermordete nicht zu finden. Wozzeck ist es, der als Opfer seiner Umstände beschrieben wird:

„Georg Büchners „Wozzeck“ ist die Tragödie einer armen Seele, die eine tiefe Ahnung von der Trübsal des Lebens hat, ohne daß sie aus solcher Ahnung Kraft und Waffen der Abwehr gewänne. Nur eine Art Gefühls-Mystik des Verfolgt- und Gehetztseins wächst in dem braven Wozzeck groß und macht sein Herz undicht, daß alle Finsternis der Welt einströmen kann. Nirgends Ausruhen und Friede. Die guten Menschen sind ahnungslos, die wissenden töricht, die einfachen roh, die Natur eine boshafte Institution zur Pflege von Elend und Unrecht.“ – Alfred Polgar²¹³

Am 5. und am 6. Mai 1914 konnte man Steinrück in *Wozzeck* erleben, am 7. und 8. Mai spielte er in *Baumeister Solneß* von Henrik Ibsen. Ein eindeutiger Beweis für den Erfolg des Gastspiels ist die Zusatzvorstellung von *Wozzeck*, die für den 10. Mai angesetzt wurde.²¹⁴

Residenzbühne
Rotenturmstrasse 20.

Orchestra: Leopold 2000
Direktion: Alfons Rindt
Tagelöhner: Leopold 2000

Dienstag den 5. Mai 1914

Gastspiel ALBERT STEINRÜCK
Zum 1. Male
WOZZECK
von Georg Büchner.

Regie: Alfred Rindt

Wozzeck Albert Steinrück a. G.	Erster Handwerksbursche Paul Gorkardt
Maria Hans Spindel	Zweiter Handwerksbursche Otto Schalkhan
Tanzkammer Herbert Hübner	Erster Bürger Fritz Bogarsky
Hauptmann Georg Kundert	Zweiter Bürger Albert Paulmann
Doktor Karl Eisinger	Soldat A. Neugebauer
Eine alte Frau Henry Herz	Margaret Alice Lach
Anders Edmund Spindl	Ein Leinwandhändler Ernst Deutsch
Jude Leo Müller	Ein Bauer Fritz Richter
Kirche Ch. Giampetro	Ein Richter Josef Frensch
Wirtin Else Hauch	

Kinder, Volk:

Die Dekorationen sind nach Entwürfen von M. Gumbelacher in den Werkstätten der Volksbühne und handwerklich ausgeführt.

Es findet keine Pause statt

Ständische Räume des Theaters werden täglich mit „Pavlova“ dekoriert

Kassa-Eröffnung 7 Uhr Anfang 8 Uhr Ende gegen 10 Uhr

Montag den 4. Mai, Anfang 8 Uhr Gastspiel Albert Steinrück, *Wozzeck*
Dienstag den 5. Mai, Anfang 8 Uhr Gastspiel Albert Steinrück, *Baumeister Solneß*
Freitag den 8. Mai, Anfang 8 Uhr Gastspiel Albert Steinrück, *Baumeister Solneß*

Für die in diesem Programm angegebenen Vorstellungen werden die Sitzplätze täglich von 8–1 und von 2–6 Uhr an der Tageskasse der Residenzbühne, I. Rotenturmstrasse 20, sowie in ständischen Theatervorverkaufsstellen verkauft.

Preise der Plätze:

Parterre	1. bis 4. Reihe	5. bis 8. Reihe	9. bis 12. Reihe
Orchestra	1. bis 4. Reihe	5. bis 8. Reihe	9. bis 12. Reihe
Logen	1. bis 4. Reihe	5. bis 8. Reihe	9. bis 12. Reihe
Boxen	1. bis 4. Reihe	5. bis 8. Reihe	9. bis 12. Reihe
Empore	1. bis 4. Reihe	5. bis 8. Reihe	9. bis 12. Reihe
Stühle	1. bis 4. Reihe	5. bis 8. Reihe	9. bis 12. Reihe
Eintritt	1. bis 4. Reihe	5. bis 8. Reihe	9. bis 12. Reihe

PHONOLA, PIANOS, FLÜGEL
LUDWIG HUPFELD A. G. Wien, VI., Mariahilferstr. 3

Besuchen Sie nach dem Theater das Café Adlon.

an Juwelen, Uhren u. Goldwaren aus dem k. k. Vorratssamt ausgediente an
Einwurf NIKOLAUS BENEDIK WIEN, I., Rotenturmstrasse 29. Einbausch

Abbildung 2: Theaterzettel zur österreichischen Erstaufführung von Georg Büchners „Woyzeck“ im Rahmen des Albert Steinrück-Gastspiels, Wien, 5. Mai 1914 (Theatermuseum).

²¹² Zifferer 5.5.1914, zit. n. Goltschnigg 2001, S. 266.

²¹³ Polgar 1914, zit. n. Goltschnigg 2001, S. 267.

²¹⁴ Viehweg 2001, S. 186–187.

3.2 *Wozzeck* von Alban Berg

3.2.1 Die Oper

Im Publikum des Steinrück-Gastspiels saß am 5. Mai 1914 unter anderem der knapp dreißigjährige Alban Berg. Berg (1885–1935) gehörte bereits dem Kreis rund um Arnold Schönberg an, hatte sich als Komponist allerdings noch nicht durchgesetzt. Einige Interessierte kannten seine Klaviersonate op. 1 oder sein Streichquartett op. 3 aus dem Jahr 1911, die meisten wussten jedoch nur von jenem skandalösen Konzert im März 1913, das auch Bergs *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* op. 4 im Programm hatte. Aufgrund familiärer Verpflichtungen und anderer Arbeiten, die er übernahm (Berg setzte sich mit Konzertveranstaltungen und Schriften für die Musik Schönbergs ein, erstellte aber auch Auszüge unterschiedlicher zeitgenössischer Kompositionen für die Universal Edition etc.), konnte er sich nicht vollständig der Komposition widmen. Schönberg, als sein Lehrer, kritisierte die Pausen, die Bergs Schaffen durchzogen. Dass Berg eines der bedeutendsten Opernwerke des 20. Jahrhunderts komponieren würde, war nicht abzusehen.²¹⁵

Der Augenblick des Theaterabends, an dem die erste Idee zur Oper *Wozzeck* keimte, ist durch das Zitat des österreichischen Schriftstellers Paul Elbogen überliefert:

„We young people knew the play very well from Franzos’s publication. A German actor, Albert Steinrück, rude and rather brutal, played Wozzeck. I sat in the gallery of the little Kammerspiele. Four rows behind me sat Alban Berg, whom I greeted as I came in because I had known him very well for years. They played the drama for three hours without the smallest interruption in complete darkness. Indescribably excited and enthusiastic I stood up amidst wild applause, met Alban Berg a few steps behind me. He was deathly pale and perspiring profusely. ‘What do you say?’ he gasped, beside himself. ‘Isn’t it fantastic, incredible?’ Then, already taking his leave, ‘Someone must set it to music.’“ – Paul Elbogen²¹⁶

Diese persönliche Erinnerung Elbogens, die in großem zeitlichen Abstand zur Begebenheit verfasst wurde, ist natürlich mit Vorsicht zu genießen. Viehweg weist darauf hin, dass das Theater in der Rotenturmstraße 20 damals noch „Residenzbühne“ hieß, bevor es 1916 in „Wiener Kammerspiele“ umbenannt wurde. Außerdem hätte die Aufführung nicht drei, sondern nur eineinhalb Stunden gedauert.²¹⁷ Die erste Skizze zur Oper soll bereits kurz nach diesem Initialerlebnis entstanden sein. Berg begann mit einem Entwurf der zweiten Szene des zweiten Aktes, in der sich Hauptmann, Doktor und Wozzeck auf der Straße begegnen.²¹⁸

²¹⁵ Hilmar 1975, S. 8–9.

²¹⁶ Elbogen 27.08.1981, zit. n. Jarman 1989, S. 1.

²¹⁷ Viehweg 2001, S. 187–188.

²¹⁸ Hilmar 1985, S. 117.

Lange hielt der Enthusiasmus für die Komposition nicht an: Erst war Berg noch mit der Fertigstellung seiner *3 Orchesterstücke* op. 6 beschäftigt. Dann brachte Schönberg den Zweifel auf, dass aus dem *Wozzeck*-Projekt etwas werden würde, sodass sich Berg in August Strindbergs Oeuvre nach einem alternativen Text für eine Oper umsah.²¹⁹ Die größte Erschwernis der Kompositionsarbeit war aber sicherlich der Erste Weltkrieg, der im Jahr 1914 ausbrach. Berg musste am 16. August 1915 seinen Kriegsdienst antreten. Im Oktober kam er in die Reserve-Offiziersschule nach Bruck an der Leitha, in der er im November einen körperlichen Zusammenbruch erlitt. Anfang des Jahres 1916 erklärte man Berg für „tauglich zu Hilfsdiensten“ und kommandierte ihn als Schreiber in die Personalsammelstelle am Bisamberg. Im April folgte die Überstellung nach Wien, wo er ab Mai in den Kanzleidienst des Kriegsministeriums wechselte. Dort blieb Berg bis zum Ende des Krieges im Jahr 1918.²²⁰

Aufgrund verschiedener Umstände begann Berg – abgesehen von einzelnen Skizzen und Gesprächen – erst 1918 mit der Kompositionsarbeit an *Wozzeck*. Er kümmerte sich auch selbst um das Libretto seiner Oper, das verschränkt mit dem Kompositionsprozess nach und nach entwickelt wurde.²²¹ Uneinig ist sich die Forschung darüber, welche Textvorlage und Szenenreihenfolge Berg hierfür tatsächlich verwendete. Er selbst betonte die Arbeit mit der Franzos'schen Ausgabe (1879), auffallende Ähnlichkeit besteht allerdings zur Szenenreihenfolge Landaus (1909), außerdem existiert ein „Insel-Büchlein“ mit Eintragungen.²²² Valeria Lucentini machte in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der gesehenen Aufführung von 1914 und auf das dazugehörige Regiebuch als vernachlässigte Quelle aufmerksam.²²³ Nach einigen Unterbrechungen gelangte Berg im Sommer 1919 zu einer Form für seine Oper: Aus den über 26 Szenen wurden drei Akte zu je 5 Szenen. Im darauffolgenden Sommer 1920 gelangte Berg zum zweiten Akt der Oper, bevor er die Komposition 1921 abschloss. Das erste und vielleicht wichtigste Urteil über das Werk wurde von Schönberg gefällt. Zu diesem Zweck fuhr Berg im Oktober 1921 mit dem *Wozzeck*-Particell zu seinem Lehrer nach Traunkirchen.²²⁴ Ein Brief von Schönberg an Emil

²¹⁹ Simms 2021, S. 176–178.

²²⁰ Hilmar 1975, S. 11.

²²¹ Simms 2021, S. 186.

²²² Lucentini 2013, S. 174–176.

²²³ Ebd., S. 184.

²²⁴ Simms 2021, S. 188.

Hertzka, den Direktor der Universal Edition, gibt Zeugnis über seine große Überraschung und Begeisterung:

*„Lieber Herr Direktor,
ich muß Ihnen schleunigst Mitteilung machen von einer großen Überraschung.
Alban Berg hat mir vorgestern seine fertige Oper ‚Woyzeck‘ gezeigt. Ich habe nun allerdings als sicher angenommen, daß
Berg etwas Talentvolles zusammenbringt, aber doch meine großen Zweifel gehabt, ob er etwas wirklich theatermäßiges
zusammenkriegt. Und das ist nun die große Überraschung.
Das ist eine Oper!! Eine echte Theatermusik! [...] Da sitzt alles so tadellos, als ob Berg nie etwas anderes geschrieben hätte, als Theater Musik.“ – Arnold Schönberg²²⁵*

Nun begannen Verhandlungen mit dem Verlag und möglichen Aufführungsstätten. Währenddessen arbeitete Berg mit Hochdruck an der Instrumentierung der Oper und ließ von seinen Schülern zwei *Wozzeck*-Partituren kopieren. Diese gleichlautenden Partituren waren im Frühsommer 1922 fertiggestellt.²²⁶ Da die Verlagsverhandlungen nur schleppend voranschritten, brachte Berg den Klavierauszug zu *Wozzeck* mit der finanziellen Unterstützung von Alma Mahler im Jänner 1923 selbst heraus.²²⁷ Zwar mangelte es Bergs neuem Werk nicht an Zuspruch von mehreren Seiten, aber mögliche Aufführungsschwierigkeiten des Stückes schreckten Interessenten ab. Erich Kleiber war einer der ersten Dirigenten, der dennoch anfragte.²²⁸ Am 17. November 1923 kam es zu einer ersten Begegnung zwischen Berg und Kleiber in Wien, bei der Ausschnitte aus *Wozzeck* am Klavier gespielt wurden und Kleiber zusagte, die mittlerweile von der Universal Edition angenommene Oper in Berlin aufzuführen zu wollen. Zwei Erfolgsmomente von Bergs Musik sollten dieses Vorhaben unterstützen: Einerseits die bejubelte Aufführung des Streichquartetts op. 3 durch das Havemann-Quartett am 3. August 1923 in Salzburg. Andererseits die konzertante Aufführung der *Wozzeck*-Bruchstücke unter der musikalischen Leitung von Hermann Scherchen am 15. Juni 1924 beim 54. Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Frankfurt am Main, die oftmals als Bergs „Durchbruch“ gewertet wird.²²⁹

Für Kleiber, den man 1923 zum Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper Unter den Linden ernannt hatte, wurde die Uraufführung des *Wozzeck* zum Prüfstein.²³⁰ Das für das Frühjahr 1925 geplante Projekt musste mehrmals verschoben werden, denn zur

²²⁵ Schönberg 24.10.1921, zit. n. Hilmar 1985, S. 128.

²²⁶ Hilmar 1985, S. 131.

²²⁷ Simms 2021, S. 189.

²²⁸ Steiger 2013, S. 13–14.

²²⁹ Ebd., S. 14–15.

²³⁰ Ebd., S. 8.

anfänglichen Skepsis gegenüber Bergs Musik vonseiten der Aufführenden kam die Demission des Intendanten Max Schilling. Auch Kleibers Position schien zu wackeln, trotzdem entschied man sich für den Aufführungstermin am 14. Dezember 1925.²³¹ Berg schrieb am 2. Dezember an seine Frau Helene: „[...] auf eine Aufführung wie die unter Kleiber – Schützendorf – dem Orchester – – der Regie, aus Angst zu verzichten, wäre Wahnsinn!“.²³² Oberspielleiter Franz Ludwig Hörth setzte die Oper in eine von Panos Aravantinos gestaltete Szene. Als Wozzeck war der in Bergs Brief viermal unterstrichene Leo Schützendorf zu erleben, Sigrid Johanson verkörperte die Rolle der Marie.²³³ Die Uraufführung war ein durchschlagender Erfolg.²³⁴



Abbildung 3: Theaterzettel zur Uraufführung von Alban Bergs „Wozzeck“, Berlin, 14. Dezember 1925 (Alban Berg Stiftung).

Hinter der Komposition der Oper *Wozzeck* steht laut Berg der Wunsch, dem Drama von Büchner zu dienen. Die Musik solle aus sich allein alles herausholen, was das Drama zur Umsetzung brauche, weshalb der Komponist bereits wesentliche Aufgaben des Regisseurs übernehmen müsse.²³⁵ Mit diesem post-wagnerianischen Musiktheaterprojekt, hob Berg den von Schönberg gelernten Kompositionsstil auf eine neue Ebene: Die Ebene der großen Oper. Bis dahin hatte sich die atonale Musik auf kleinere Formen, wie die des Lieds, des Klavier- und Orchesterstückes oder höchstens auf einaktige Bühnenwerke beschränkt. Die Ursache dafür sah Berg im formbildenden Aspekt der Tonalität:

„Wie erreiche ich ohne diese bis dahin bewährten Mittel der Tonalität und ohne die auf ihr basierten formalen Gestaltungsmöglichkeiten dieselbe Geschlossenheit, dieselbe zwingende musikalische Einheitlichkeit! – Und zwar eine Geschlossenheit nicht nur in den kleinen Formen der Szenen und Auftritte, [...] sondern auch, was ja das schwierigere war, die Einheitlichkeit in den grossen Formen der einzelnen Akte, ja in der Gesamtarchitektur des ganzen Werkes.“ – Alban Berg²³⁶

²³¹ Steiger 2013, S. 15–19.

²³² Berg 2.12.1925, zit. n. Steiger 2013, S. 19. Die Unterstreichungen stammen von Berg.

²³³ Vogelsang 1977, S. 18. Vogelsang druckt in seiner *Dokumentation zur Oper „Wozzeck“ von Alban Berg* Aufführungsplakate und Zeitungskritiken ab.

²³⁴ Steiger 2013, S. 19.

²³⁵ Berg 1927, zit. n. Knaus 2023, S. 94.

²³⁶ Berg 1929, zit. n. Knaus 2023, S. 98.

Die Komposition einer atonalen Oper stellte Berg vor neue Herausforderungen, denen er mit einer gewissen „musikalischen Architektonik“ begegnete.²³⁷ Patricia Hall schlüsselt anhand etlicher Konzeptions-Skizzen Bergs den Weg von *Woyzeck* zu *Wozzeck* auf.²³⁸ Für die 26 Szenen Büchners, die er auf 15 Szenen zusammenfasste, wählte er eine dreiaktige Form zu je fünf Szenen: Der erste Akt wird aus fünf Charakterstücken gebildet, der zweite Akt ist eine Symphonie in fünf Sätzen, der dritte Akt besteht aus sechs Inventionen. Eine der sechs Inventionen gehört zum Orchester-Zwischenspiel, das vor der letzten Szene steht (siehe Tab. 1). Wie in der dreiteiligen Liedform (aba) umschließen die musikalisch etwas loser zusammengesetzten äußeren Akte einen Mittelteil. Durch die symphonische Form des zweiten Aktes, die die musikalische Struktur kompakt verbindet, hebt sich der mittlere Akt tatsächlich als „Mittelteil“ oder „b“ ab.²³⁹

Akt I	Fünf Charakterstücke	
Szene 1	Suite	Zimmer des Hauptmanns
Szene 2	Rhapsodie über drei Akkorde	Freies Feld, die Stadt in der Ferne
Szene 3	Militärmarsch, Wiegenlied	Mariens Stube
Szene 4	Passacaglia	Studierstube des Doktors
Szene 5	Andante affettuoso quasi Rondo	Straße vor Mariens Wohnung
Akt II	Symphonie in fünf Sätzen	
Szene 1	Sonatensatz	Mariens Stube
Szene 2	Invention und Fuge über drei Themen	Straße in der Stadt
Szene 3	Largo	Straße vor Mariens Wohnung
Szene 4	Scherzo	Wirtshausgarten
Szene 5	Rondo martiale con introduzione	Wachstube in der Kaserne
Akt III	Sechs Inventionen	
Szene 1	Invention über ein Thema	Mariens Stube
Szene 2	Invention über einen Ton	Waldweg am Teich
Szene 3	Invention über einen Rhythmus	Schenke
Szene 4	Invention über einen Sechsklang	Waldweg am Teich
Orchester-Zwischenspiel	Invention über eine Tonart	
Szene 5	Invention über eine Achtelbewegung	Straße vor Mariens Wohnung

Tabelle 1: Übersichtstabelle zu Alban Bergs Oper „Wozzeck“, erstellt mit der Kritischen Ausgabe von *Wozzeck* aus dem Jahr 2023 und einer Tabelle von Bergs Schüler Fritz Mahler 1957, zit. n. Csampai / Holland 1985, S. 41. Die Mordszene ist grau hinterlegt.

²³⁷ Berg 1927, zit. n. Knaus 2023, S. 95.

²³⁸ Hall 2011, siehe v. a. Kapitel 6 „Master of the Smallest Link: The Sketches for Large-Scale Form“, S. 89–102.

²³⁹ Berg 1929, zit. n. Knaus 2023, S. 103.

Geht man vom großen Gerüst ins Kleinere, finden sich innerhalb der einzelnen Akte wiederum eine Vielzahl musikalischer Formen (siehe Tab. 1). Schon in einem Brief an Anton von Webern im Jahr 1918 beschreibt Berg den „unerhörten Stimmungsgehalt der einzelnen Szenen“, der ihn bei Büchner fasziniere.²⁴⁰ Ein gewöhnliches Durchkomponieren der Akte, wie es seit Wagner üblich war, erschien ihm nicht angemessen. Stattdessen sollte jede Szene ein eigenes Gesicht, eine eigene Charakteristik und auch eine gewisse Abgeschlossenheit erhalten. Wie von selbst hätte sich auf diese Weise die Heranziehung alter und neuer musikalischer Formen ergeben, die auch vor Formen der sogenannten „absoluten“ Musik keinen Halt machte.²⁴¹ Der erste Akt besteht beispielsweise aus einer Suite, einer Rhapsodie über drei Akkorde, einem Militärmarsch kombiniert mit einem Wiegenlied, einer Passacaglia und einem *Andante affettuoso quasi Rondo*. Zu den neueren Prinzipien zählt Berg unter anderem seine Inventionen im dritten Akt, die auf nur einem Ton oder einem Rhythmus beruhen.²⁴² Die Verschiedenheit der Formen, die in *Wozzeck* verwendet werden, ließen aufscheinen, was Berg in seinem Kompositionsstil noch weiter entfalten würde. Trotz jeder Vielfalt besteht aber ein enger Zusammenhang in der Musik: Ein reiches Geflecht aus Motiven zieht sich durch die Oper und erschließt Verbindungen, die in ihrer Art an Wagners Musikdramen erinnern.²⁴³ Dazu kommen ein großbesetztes Orchester, Chor, Kinderchor und unterschiedliche Bühnenmusiken. Die Gesangspartien der zehn Solisten sind außerdem durch Techniken der „rhythmischen Deklamation“ und durch „gewöhnliches Sprechen“ angereichert.²⁴⁴

Wozzeck nimmt sowohl in Bergs musikalischem Oeuvre als auch in der Musiktheatergeschichte des 20. Jahrhunderts eine besondere Position ein. Laut Anthony Pople übertreffe die Oper sogar Büchners *Woyzeck*, der ohne *Wozzeck* undenkbar geworden sei.²⁴⁵ Theodor W. Adorno meint in diesem Zusammenhang: „Das von Berg Komponierte ist nichts anderes, als was während der vielen Jahrzehnte der Vergessenheit in Büchner heranreifte.“²⁴⁶

²⁴⁰ Berg 19.08.1918.

²⁴¹ Berg 1927, zit. n. Knaus 2023, S. 95.

²⁴² Berg 1929, zit. n. Knaus 2023, S. 103.

²⁴³ Ertelt 2018, Web. Auch der Begriff des „Leitmotivs“, der aus der Wagner-Forschung stammt, fällt in Bezug auf *Wozzeck*. Hier sei beispielsweise auf den Text *The Death Leitmotif in Wozzeck and Lulu* von Mark De Voto 1998 hingewiesen.

²⁴⁴ Berg 2023, S. 6–8. Überlegungen zum Gesang in *Wozzeck* u. a. in *Lyrical Tension, Collective Voices: Masculinity in Alban Berg's Wozzeck* von Amanda Hsieh 2019.

²⁴⁵ Pople 2011, S. 146.

²⁴⁶ Adorno 1995, S. 153.

3.2.2 Frauenmord bei Berg

Frauenmorde blieben im beginnenden 20. Jahrhundert ein aktuelles Thema, das in den öffentlichen Medien verhandelt wurde. Seit den 1870ern berichteten Wiener Tageszeitungen und Journale detailreich über Kriminalfälle und lieferten teilweise graphische Illustrationen dazu. Die Bandbreite der Frauenmorde reichte vom Raubmord, über den Lustmord hin zum Serienmord. Aber auch über Eifersuchtsstaten, die an die *Woyzeck*-Geschichte erinnern, war in Zeitungen zu lesen.²⁴⁷ Mit dem Titel „Das Eifersuchtsdrama in Hernals“ erschien im Jahr 1902 beispielsweise ein illustrierter Pressebericht, der von einem solchen Frauenmord handelte: Der Bindermeister Stephan Toppel erschlug seine Ehefrau Anna, die ihn nachweislich betrog. Die letzte Zeit der Ehe sei für den betrogenen Mann ein „wahres Martyrium“ gewesen. Betont wird zudem das „sträfliche Verhältnis“ der Frau, die ihrem Mann die „eheliche Treue“ nicht bewahrte (siehe Abb. 3).²⁴⁸ Man kann davon ausgehen, dass Berg aus Zeitungsberichten dieser Art von unterschiedlichen zeitgenössischen Mordfällen gelesen hatte.

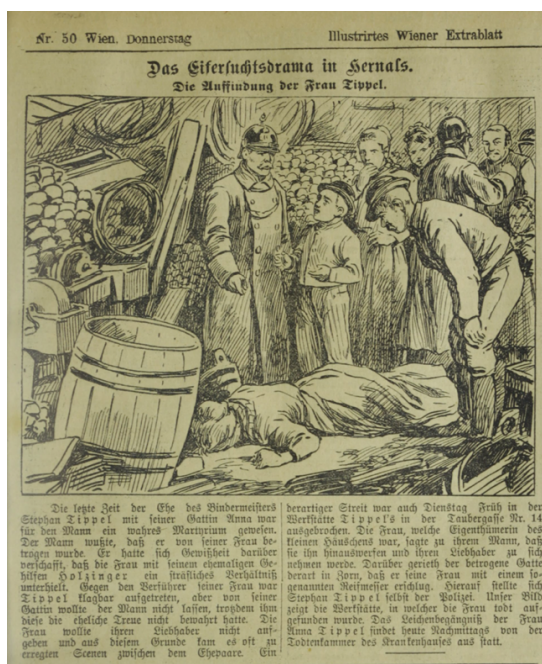


Abbildung 4: Berichterstattung „Das Eifersuchtsdrama in Hernals“ mit Illustration (Anno: Illustriertes Wiener Extrablatt Nr. 50, 20.02.1902, S. 5).

Obwohl sich Frauenmorde in ihrer Struktur nicht veränderten, änderte sich doch die Rolle der Frau in der Gesellschaft. Vor allem in Bergs Jugendzeit wurde die Frage nach dem Verhältnis der Geschlechter und der Emanzipation der Frau kontrovers diskutiert. Auf der

²⁴⁷ Seyrl 2025. Im Wiener Kriminalmuseum sind Mordfälle aus vier Jahrhunderten Wiener Kriminalgeschichte ausgestellt.

²⁴⁸ Seidel 1902, S. 5.

einen Seite standen wortgewaltige Verfechter des Feminismus, wie der etablierte Dramatiker Henrik Ibsen. Auf der anderen Seite gab es starke Gegenpositionen, die oftmals wissenschaftlich untermauert sein wollten.²⁴⁹ In den Jahrzehnten zwischen 1880 und 1920 entstanden daher zahlreiche Schriften zur Untersuchung des weiblichen Geschlechts,²⁵⁰ wobei in Wien vor allem die Dissertation des jungen Philosophen Otto Weininger *Geschlecht und Charakter* gewisse Bedeutung erlangte (auch in Bergs Bibliothek ist ein Exemplar vorhanden).²⁵¹ Wie bei den meisten Schriften aus dieser Zeit rückt bei Weininger die Sexualität der Frau stark ins Zentrum. Als selbstverständlicher Ausgangspunkt für die Beschreibung des weiblichen Körpers und Charakters dient der Mann.²⁵² Zweck derartiger, oft einseitiger sexualwissenschaftlicher Untersuchungen war wohl die Etablierung einer Sexualmoral, die neue Ordnung in der Gesellschaft schaffen sollte.²⁵³

Ein Kapitel aus Weiningers umfassendem Buch, das auch in Bezug auf die Lesart der Marie interessant ist, heißt „Mutterschaft und Prostitution“. Hierin wird der Typus der Mutter dem Typus der Dirne, der Prostituierten, entgegengesetzt. In jeder Frau sollen beide Typen organisch veranlagt sein. Dabei geht es Weininger darum, zu zeigen, dass das positive Bild der Frau als Mutter in Realität nicht existiert und es „kein Weib ohne alle Dirneninstinkte“ gibt.²⁵⁴ Die Prostitution und „Gefallsucht“, also ein Streben nach Aufmerksamkeit des männlichen Geschlechts, lägen in der Natur der Frau. Vorprogrammiert seien also Schwierigkeiten mit der „Ein-Ehe“, die der Mann geschaffen habe. Für die „bindende Kraft eines gegebenen Wortes“ fehle der Frau nämlich das Verständnis. Genauso gerate die Frau in den Konflikt mit dem „ganz und gar männlichen Gedanken der Treue“. Der Ehebruch sei für sie ein „kitzelndes Spiel“, wohingegen untreue Männer nur ihr „intelligibles Wesen nicht zum Worte kommen lassen“.²⁵⁵ Abschließend führt Weininger in diesem Kapitel an, dass die Mutter ein lebensfreundliches, die Prostituierte aber ein lebensfeindliches Prinzip darstelle. „Sie will vernichtet werden und vernichten, sie schadet und zerstört.“²⁵⁶

²⁴⁹ Floros 1992, S. 64–65.

²⁵⁰ Catani 2005, S. 9.

²⁵¹ Weininger 1903. Die auf der Website der Alban Berg Stiftung einsehbare Bibliothek von Berg enthält die sechste unveränderte Auflage von *Geschlecht und Charakter* aus dem Jahr 1905. Das gescannte Buch steht zum Download zur Verfügung und enthält Eintragungen. Im Folgenden wurde mit dieser Datei gearbeitet.

²⁵² Catani 2005, S. 10.

²⁵³ Pankau 2005, S. 43–47.

²⁵⁴ Weininger 1905, S. 281–287.

²⁵⁵ Ebd., S. 288–290.

²⁵⁶ Ebd., S. 311.

Ein wechselseitiges Interesse zwischen Wissenschaft und Literatur resultierte in einer seltenen Dichte von literarischen Frauendarstellungen, in denen der weibliche Körper und die weibliche Sexualität oder Sinnlichkeit zentrale Motive bildeten. Genres vom späten Naturalismus bis zum Expressionismus, Autoren von Arthur Schnitzler bis Franz Kafka profitierten von diesem Austausch.²⁵⁷ Oft exemplarisch angeführt und auch in Bezug zu Berg stehend sind Frank Wedekinds Dramen *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora*. Dieser mythologischen Büchse entspringt das Böse, das Weibliche, das bei Wedekind stark sexuell geprägt ist. Es stehe durch seine Figur der Lulu nicht nur ein Frauenschicksal auf der Bühne, sondern das weibliche Geschlecht im Allgemeinen, das den Beweggrund für sämtliche dramatischen Geschehnisse bilde. Lulu ist ein „dämonisches Weib“, eine männervernichtende Verführerin, eine der bekanntesten *femme fatales* der deutschen Literatur des Fin de Siècle.²⁵⁸ Die Konsequenz für eine Frau dieses Schlags liegt auf der Hand: Sie muss sterben. Im Lustmord durch Jack the Ripper erfüllt sich ihr Schicksal.²⁵⁹ Dass sich Berg in seinem zweiten, unvollendeten Opernwerk der Geschichte Lulus annimmt, zeugt nicht nur von einem gewissen Zeitgeist, sondern zeigt das Interesse Bergs, sich aktiv künstlerisch am Diskurs rund um die weibliche Sexualität zu beteiligen.

Büchners Figur der Marie stammt zwar nicht aus der Zeit der Jahrhundertwende, wurde von Berg aller Wahrscheinlichkeit nach trotzdem mit zeitgenössischer Brille betrachtet. Es stellt sich nicht zwingend die Frage nach dem genauen Ablauf des Mordes, der historisch neu verortet werden könnte. Vielmehr geht es um die Fragen: Was für eine Frau wird umgebracht? Wieso muss eine Frau wie Marie zu Bergs Zeit sterben? – Marie ist, um es mit Weininger zu sagen, Mutter und Dirne. Für ein erotisches Abenteuer mit dem Tambourmajor, das zudem soziale und potenziell finanzielle Befriedigung verspricht, vernachlässigt sie ihre Rolle als Mutter und bricht Wozzeck die Treue. Damit fällt sie in jene Kategorie von Frau, der Weininger das „lebensfeindliche Prinzip“ zuschreibt. Sie „vernichtet, schadet und zerstört“, kostet Wozzeck zunächst die Nerven, dann das Leben. Aber wichtiger noch: „Sie will vernichtet werden“.²⁶⁰ Einen anderen Ausweg scheint es nicht zu geben.

²⁵⁷ Catani 2005, S. 11.

²⁵⁸ Ebd., S. 194.

²⁵⁹ Ebd., S. 207.

²⁶⁰ Weininger 1905, S. 311.

Trotz der starken thematischen Präsenz der weiblichen Sexualität in Bergs Umfeld ist es vor allem die Oper *Lulu*, die sich auf die Frauenfigur und dazugehörige Diskurse konzentriert. Büchners *Wozzeck* hingegen wählte Berg aus einer anderen Motivation und künstlerischen Inspiration heraus: Berg identifizierte sich selbst mit der männlichen Hauptrolle. An Webern schrieb er, dass es das „Schicksal dieses von aller Welt ausgenutzten u. gequälten armen Menschen“ sei, das ihm in Büchners Drama so nahe gehe.²⁶¹ Zu dieser Verbindung, die er gleich 1914 im Theatersaal gespürt haben soll, kamen bald eigene Erfahrungen mit dem Militär dazu. *Wozzeck* ist neben dem letzten Satz der *3 Orchesterstücke* op. 6 die zweite Komposition Bergs, die in direkter Verbindung mit dem Ersten Weltkrieg steht.²⁶² Am 28. Juni 1914 fielen der österreichische Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand und seine Gemahlin dem Attentat eines serbischen Nationalisten in Sarajewo zum Opfer. Die zuerst regional begrenzte Auseinandersetzung zwischen der österreichischen Monarchie und Serbien eskalierte zum Weltkrieg.²⁶³ Berg, aufgrund gesundheitlicher Gründe (Asthma) vom Kriegsdienst freigestellt, war zunächst zum Zusehen gezwungen. Als jedoch die Nachmusterung älterer Jahrgänge nötig wurde, änderten sich die Umstände für ihn und er wurde eingezogen. Seine Ausbildungszeit, die er nicht durchhielt, und die darauffolgende Bürotätigkeit im Kriegsministerium machten einen starken Eindruck auf ihn.²⁶⁴ An seinen Freund August Göttel und seinen Schüler Gottfried Kassowitz schrieb er Briefe, in denen er von schrecklichen Erfahrungen in der Kaserne berichtet. Zu diesen Erfahrungen gehörte unter anderem die „Blutthat eines irrsinnigen Infanteristen“, bei der ein guter Kamerad von ihm erschossen wurde²⁶⁵ oder die äußerst unangenehme Begegnung mit einem Militärarzt.²⁶⁶ Zudem verspürte Berg auch im angenehmeren Bürodienst eine gewisse Demütigung durch zwecklose Arbeiten.²⁶⁷ Vor diesem Hintergrund ist es wenig verwunderlich, dass Berg im Sommer 1918 in Bezug auf *Wozzeck* folgende Zeilen an seine Frau Helene schrieb: „Steckt doch auch ein Stück von mir in seiner Figur, seit ich ebenso abhängig von verhaßten Menschen, gebunden, kränklich, unfrei, resigniert, ja gedemütigt, diese Kriegsjahre verbringe.“²⁶⁸

²⁶¹ Berg 19.08.1918.

²⁶² Weber 2014, Web.

²⁶³ Knaus / Sinkovicz 2008, S. 72.

²⁶⁴ Hilmar 1978, S. 118–129.

²⁶⁵ Berg 14.04.1916 / 24.04.1916, zit. n. Hilmar 1985, S. 109–111.

²⁶⁶ Berg 25.12.1916, zit. n. Hilmar 1978, S. 121.

²⁶⁷ Hilmar 1978, S. 124.

²⁶⁸ Berg 07.08.1918, zit. n. Berg 1965, S. 376.

Der historische Kontext des Ersten Weltkriegs legt sich in Bergs Arbeit mit Büchners Vorlage wie eine Folie über *Wozzeck*. Militärische Aspekte des Stückes und die Demütigung des Soldaten gewinnen an neuer Bedeutung. Das lässt sich auch daran erkennen, dass Berg zuerst jene Szenen vertonte, die einen Militär-Bezug aufweisen.²⁶⁹ Andere Nuancen Büchners werden in den Schatten gestellt. So spielt etwa die soziale Herkunft der Hauptfigur und die finanzielle Armut keine ausschlaggebende Rolle mehr. Berg betont 1930 in einem Interview mit Oskar Jancke, dass es sich bei *Wozzeck* um kein Arme-Leute-Stück handle: „So wie dem Wozzeck kann es einem armen Menschen ergehen, in welchem Kleide er auch stecken mag.“²⁷⁰ Die Selbstidentifikation und Empathie für einen Unterdrückten, die den Umständen des Ersten Weltkriegs entsprang, ist größer als Bergs Interesse am Frauenmord. Man darf zu dieser Zeit nicht davon ausgehen, dass das Mitgefühl eines Mannes der untreuen Frau galt. Das verdeutlicht die obige Berichterstattung zum „Eifersuchtsdrama in Hernals“, die in gewisser Weise Sympathie für den Täter hegt (siehe Abb. 3).²⁷¹

Dass das Mitgefühl in Bergs Oper der Figur des Wozzeck gelten soll, lässt sich innerhalb der Komposition musikalisch belegen: Nach dem Tod Wozzecks steht ein Orchester-Zwischenspiel, das in dieser Art innerhalb der Oper einzigartig ist. Berg sagt dazu:

„Es ist vom dramatischen Standpunkt aus als der dem Selbstmord Wozzecks folgende „Epilog“ aufzufassen, als ein aus dem handlungsmässigen Geschehen des Theaters heraustretendes Bekenntnis des Autors, ja als ein Appell an das gleichsam die Menschheit repräsentierende Publikum. Vom musikalischen Standpunkt aus stellt dieses letzte Orchester-Zwischenspiel eine thematische Durchführung aller wichtigen, in Beziehung zu Wozzeck getretenen musikalischen Gestalten dar.“ – Alban Berg²⁷²

Dieser „Epilog“ steht nicht nach dem Mord an Marie, sondern nach dem Selbstmord Wozzecks und zeigt damit eine deutliche dramatische Gewichtung, die Berg in seiner Komposition vornahm. Das Orchester-Zwischenspiel ist ein Appell an die Menschheit, der aus der Handlung reißen soll. Floros bezeichnet diesen auch als stillen Protest gegen Unmenschlichkeit: Berg drücke sein Mitgefühl gegenüber dem von den Vorgesetzten gepeinigten, von der Geliebten betrogenen, vom Nebenbuhler gedemütigten und von der Umwelt verspotteten Wozzeck aus.²⁷³ Wie Hall treffenderweise formuliert, kann man im

²⁶⁹ Hall 2011, S. 139.

²⁷⁰ Berg im Gespräch mit Oskar Jancke 20.02.1930, zit. n. Floros 1992, S. 189.

²⁷¹ Seidel 1902, S. 5.

²⁷² Berg 1929, zit. n. Knaus 2023, S. 123.

²⁷³ Floros 1992, S. 186.

dritten Akt von *Wozzeck* von Tragödien im Plural sprechen.²⁷⁴ Dem Frauenmord, der zu diesen Tragödien gehört, kommt aber auch in Bergs Oper keine zentrale Rolle zu.

3.2.3 Der Mord an Marie

3.2.3.1 Textanalyse

Nähert man sich dem Text der Mordszene aus *Wozzeck* an, kann man nicht einfach auf der einen Seite Büchner und auf der anderen Seite Berg als Librettisten vergleichen. Wie in Kapitel 3.1.5 beschrieben, unterliegt Büchners Text nämlich einer komplexen Herausgabe-Geschichte beziehungsweise existiert als solcher nicht vollendet. Interessant erscheint es daher zunächst, eine textkritische Ausgabe von Büchner dem Text gegenüberzustellen, den Berg vermutlich als Grundlage für sein Libretto verwendet hat: Dem sogenannten „Insel-Büchlein“, das sich heute in Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek befindet.²⁷⁵ Dieses 1913 vom Insel-Verlag herausgegebene Buch beinhaltet *Wozzeck* und *Lenz*, zwei Fragmente, wobei der Text zu *Wozzeck* von der damals einzigen Edition des Werkes durch Franzos stammt, die mit Einsicht in Büchners Schriften entstehen konnte. Demgegenüber steht die, bereits im Kapitel zu Büchner herangezogene, kritische Ausgabe von Dedner, die den aktuellen Stand der Entschlüsselung von Büchners Handschriften wiedergibt.

Beim ersten Lesen dieser Gegenüberstellung (siehe Tab. 2), erkennt man bereits große Unterschiede. Man sieht, dass die Mordszene in der Version von Franzos länger ist, was durch dessen Ergänzungen zustande kommt. Es seien nur einige grobe Differenzen erläutert: Im „Insel-Büchlein“ findet sich eine Ort- und Zeitangabe der Szene, die sich indirekt aus Büchners Handschriften ergibt: „Waldweg am Teich. (Es dunkelt)“. Da die Mordszene aus einer frühen Entstehungsstufe Büchners stammt, heißen die handelnden Personen im Original noch Margreth und Louis – bei Franzos hingegen bereits Wozzeck und Marie. Gleich der erste Satz stimmt in den beiden Versionen nicht überein: „Also dort hinaus ist die Sta[dt] s’ist [f]inster.“, steht: „Dort links geht’s in die Stadt. ’s ist noch weit. Komm schneller.“ gegenüber (Z. 1–2). Auffällig ist, dass Franzos Büchners „Komm setz dich.“ (Z. 3), aufgreift und verdreifacht: „Komm schneller.“, „Komm, setz dich!“ „Komm!“ (Z. 2, 3, 5). Er scheint dieses dringliche „Komm“ als Spannungselement einzusetzen, genau wie folgende Hinzufügungen: „’s ist still hier! Und so dunkel!“ (Z. 7), die zur Bildung einer gewissen Atmosphäre beitragen. „Friert’s dich“ (Z. 13), lässt Büchner die Figur des Louis

²⁷⁴ Hall 2011, S. 89.

²⁷⁵ Bergs *Woyzeck*-Ausgabe des Inselverlags 1913 (Text basierend auf Ausgabe von Karl Emil Franzos 1879).

fragen, Franzos liest daraus: „Fürchtest dich?“ (Z. 13, 15) und verdoppelt diese Frage. Es folgt eine Passage, in der Büchner die Wärme Margreths, ihre heißen Lippen und ihren heißen „Hurenatem“ betont (Z. 13–18). Franzos lässt Wozzeck hingegen höhnisch fragen: „Und bist doch fromm? (Lacht.) Und gut! Und treu!“ (Z. 13–14). Aus den „heißen“ Lippen werden „süße“ Lippen (Z. 16). Es folgt ein kurzer kongruenter Teil: „Was sagst du? – Nix. (schweigen) – Was der Mond roth auf geht. – Wie ein blutig Eisen.“ (Z. 26–29). Die Mordtat an sich zeigt jedoch starke Abweichungen: Bei Büchner liest man zuerst Margreths Hilfeschreie (Z. 30–33). Als diese verstummen, kommt Louis zu Wort, der äußerst lebendig schildert, wie er auf seine Geliebte einsticht: „Nimm das und das! [...]“ (Z. 34–36). Die letzten Worte vor seiner Flucht sind: „Todt! Todt!“ (Z. 36). Franzos hingegen schickt dem Mord eine kurze Rechtfertigung von Seiten Wozzecks voraus: „Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht!“ (Z. 31). Erst danach sticht Wozzeck auf Marie ein und ihre Hilfeschreie ertönen (Z. 32–33). Anstatt die Tat zu beschreiben, spricht Wozzeck erst nach dem erfolgten Mord wieder: „Tot! Tot! Mörder! Mörder!“ (Z. 36).

Z.	<i>Woyzeck</i> – Georg Büchner ²⁷⁶	<i>Wozzeck</i> – Georg Büchner ²⁷⁷
1	<i>Margreth und Louis</i> M Also dort hinaus ist die Sta[dt] s'ist [f]inster.	<i>Waldweg am Teich</i> (Es dunkelt.) <i>Wozzeck. Marie.</i> M Dort links geht's in die Stadt. 's ist noch weit. Komm schneller.
5	L Du sollst noch bleiben. Komm setz dich. M Aber ich muß fort.	W Du sollst dableiben, Marie! Komm, setz dich! M Aber ich muß fort.
10	L Du würdest dir die Füße nicht wund lau[fen] M Wie bist du denn auch? L Weißt du auch wie lang es j++ ist Margreth	W Komm! (Sie setzen sich.) Bist weit gegangen, Marie. Sollst dir die Füße nicht mehr wund laufen. 's ist still hier! Und so dunkel! – Weißt noch, Marie, wie lang es jetzt ist, daß wir uns kennen?
15	M Um Pfingsten 2 Jahr L Weißt du auch wie lang es noch seyn wird? M Ich muß fort der Nacht[t]hau fällt. L Friert's dich Margreth, und doch bist du warm[.]	M Zu Pfingsten drei Jahr. W Und was meinst, wie lang es noch dauern wird? M (springt auf) Ich muß fort. W Fürchtest dich, Marie? Und bist doch fromm? (Lacht.) Und gut! Und treu! (Zieht sie wieder auf den Sitz.) Fürchtest dich? –
	<i>Was du heiße Lippen hast! (heiß, heißer Hurenathem und doch möcht' ich de[n] Himmel geben sie noch einmal zu küssen)</i>	<i>Was du für süße Lippen hast, Marie!</i> (Küßt sie.) Den Himmel gäb ich drum und die Seligkeit, wenn ich dich noch oft so küssen dürft! Aber ich darf

²⁷⁶ Transkribiert aus der kritischen Ausgabe von Dedner 2005, S. 9.

²⁷⁷ Transkribiert aus Bergs *Wozzeck*-Ausgabe des Inselverlags 1913 (Text basierend auf Ausgabe von Karl Emil Franzos 1879), S. 34–35.

20		nicht! – Was zitterst? M Der Nachttau fällt.
	S++++be und wenn man kalt ist, so friert man nicht mehr.	W (flüstert vor sich hin). Wer kalt ist, den friert nicht mehr! Dich wird beim Morgentau nicht frieren. – Aber mich! Ach! es muß sein!
25	Du wirst vom Morgentau nicht frieren. M Was sagst du? L Nix. (schweigen) M Was der Mond roth aufgeht. L Wie ein blutig Eisen.	M Was sagst du da? W Nix. (Langes Schweigen.) M Wie der Mond rot aufgeht! W Wie ein blutig Eisen! (Zieht ein Messer.)
30	M Was hast du vor? Louis, du bist so blaß. Louis halt. Um des Himmels w[illen], He Hülfe	M Was zitterst so? (Springt auf.) Was willst? W Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht! (Stößt ihr das Messer in den Hals.)
35	L Nimm das und das! Kannst du nicht sterben. So! so! Ha sie zuckt noch, noch nicht noch nicht? Immer noch? (stößt zu) Bist du todt? Todt! Todt! (es kommen Leute[,]) läuft weg)	M Hilfe! Hilfe! (Sie sinkt nieder.) W Tot! (Beugt sich über sie.) Tot! Mörder! Mörder! (Stürzt davon.)

Tabelle 2: Vergleich zwischen dem Text der Mordszene aus Büchners „Woyzeck“ (Dedner 2005, S. 9) und Bergs „Wozzeck“-Textvorlage (Inselverlag 1913, S. 34–35).

Auch wenn der vorangegangene Vergleich beider Texte nur grob ausfällt, lässt sich eindeutig erkennen, dass zwischen dem Nachlasstext Büchners und der Textvorlage Bergs aus der Feder von Franzos bedeutende Unterschiede in der Darstellung des Mordes an Marie bestehen. An dieser Stelle ist es angebracht, Franzos in die Reihe der Autoren der Mordszene mitaufzunehmen. Die Art und Weise, wie er den Mord an Marie, aber auch den Blick Wozzecks auf seine Geliebte verformt, würden wiederum ein eigenes Kapitel erfordern. Franzos trägt klar zur Darstellung des Frauenmordes bei: Ironischerweise lässt er Wozzeck sagen: „Und bist doch fromm? (Lacht.) Und gut! Und treu!“ (Z. 13–14). Die Treue, die am Schluss steht, ist der Punkt, der den Tod der untreuen Frau in gewisser Weise rechtfertigen soll. Mit der Ergänzung, dass weder Wozzeck noch ein anderer, diesen Tod wollen würde, ist Maries Schicksal besiegelt – und sie wird selbst dafür verantwortlich gemacht. Der neue Satz „Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht!“ (Z. 31), der direkt vor dem Mord steht, ersetzt Büchners Schilderung der grausamen Tat: „Nimm das und das! Kannst du nicht sterben. So! so! Ha sie zuckt noch, noch nicht noch nicht? Immer noch? (stößt zu) Bist du todt?“ (Z. 34–36). Die Darstellung des Frauenmords ist nicht nur durch das Weglassen dieser Passage, sondern auch durch das Hinzufügen von neuen Sätzen verändert.

Der nächste Vergleich (siehe Tab. 3) zeigt auf der einen Seite den Text des Insel-Büchleins, auf der anderen Seite das Libretto der Oper *Wozzeck*, das aus der kritischen Ausgabe von Klaus Lippe transkribiert wurde:

Ze	Wozzeck – Georg Büchner ²⁷⁸	Wozzeck – Alban Berg ²⁷⁹
	Waldweg am Teich (Es dunkelt.)	Waldweg am Teich Es dunkelt
0	Wozzeck. Marie.	(Marie kommt mit Wozzeck von rechts)
1	M Dort links geht's in die Stadt. 's ist noch weit. Komm schneller.	M Dort links geht's in die Stadt. 's ist noch weit; komm schneller.
	W Du sollst dableiben, Marie! Komm, setz dich!	W Du sollst dableiben, Marie. Komm, setz' Dich.
	M Aber ich muß fort.	M Aber ich muß fort.
5	W Komm! (Sie setzen sich.) Bist weit gegangen, Marie. Sollst dir die Füße nicht mehr wund laufen.	W Komm. (sie setzen sich) Bist weit gegangen, Marie. Sollst Dir die Füße nicht mehr wund laufen.
	's ist still hier! Und so dunkel! – Weißt noch, Marie, wie lang es jetzt ist, daß wir uns kennen?	's ist still hier! Und so dunkel. Weißt noch, Marie, wie lang es jetzt ist, daß wir uns kennen?
10	M Zu Pfingsten drei Jahr.	M Zu Pfingsten drei Jahre.
	W Und was meinst, wie lang es noch dauern wird?	W Und was meinst, wie lang es noch dauern wird?
	M (springt auf) Ich muß fort.	M (springt auf) Ich muß fort.
	W Fürchtest dich, Marie? Und bist doch fromm?	W Fürchtest Dich, Marie? Und bist doch fromm?
15	(Lacht.) Und gut! Und treu! (Zieht sie wieder auf den Sitz.) Fürchtest dich? – Was du für süße Lippen hast, Marie! (Küßt sie.) Den Himmel gäb ich drum und die Seligkeit, wenn ich dich noch oft so küssen dürft!	(lacht) und gut! und treu! (zieht sie wieder auf den Sitz)(neigt sich (wieder ernst) zu Marie) Was Du für süße Lippen hast, Marie! (küßt sie) Den Himmel gäb' ich drum und die Seligkeit, wenn ich Dich noch oft so küssen dürft'.
20	Aber ich darf nicht! – Was zitterst?	Aber ich darf nicht! – Was zitterst?
	M Der Nachttau fällt.	M Der Nachttau fällt.
	W (flüstert vor sich hin). Wer kalt ist, den friert nicht mehr! Dich wird beim Morgentau nicht frieren. – Aber mich! Ach! es muß sein!	W (flüstert vor sich hin:) Wer kalt ist, den friert nicht mehr! Dich wird beim Morgentau nicht frieren. –
25	M Was sagst du da?	M Was sagst du da?
	W Nix. (Langes Schweigen.)	W Nix. (langes Schweigen) (Der Mond geht auf.)
	M Wie der Mond rot aufgeht!	M Wie der Mond rot aufgeht!
30	W Wie ein blutig Eisen! (Zieht ein Messer.)	W Wie ein blutig Eisen! (zieht ein Messer)
	M Was zitterst so? (Springt auf.) Was willst?	M Was zitterst?! (springt auf) Was willst?
	W Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht! (Stößt ihr das Messer in den Hals.)	W Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht! (packt sie an und stößt ihr das Messer in den Hals)
	M Hilfe! Hilfe! (Sie sinkt nieder.)	M Hil – (fe) (Sie sinkt nieder und stirbt.) (Wozzeck beugt sich über sie)
35	W Tot! (Beugt sich über sie.) Tot! Mörder! Mörder! (Stürzt davon.)	W Tot! (richtet sich scheu auf und stürzt geräuschlos davon)

Tabelle 3: Vergleich zwischen dem Text der Mordszene aus Bergs „Wozzeck“-Textvorlage (Inselverlag 1913, S. 34–35) und Bergs Opernlibretto (Lippe 2023, S. 431–451).

²⁷⁸ Transkribiert aus Bergs *Woyzeck*-Ausgabe des Inselverlags 1913 (Text basierend auf Ausgabe von Karl Emil Franzos 1879), S. 34–35.

²⁷⁹ Transkribiert aus der *Wozzeck* Edition von Klaus Lippe 2023, S. 431–451. Anmerkung: Die Regieanweisungen sind in Klammer gesetzt, um sie vom Text abzugrenzen.

Sofort wird sichtbar, dass die Unterschiede dieser beiden Texte weitaus geringer sind: An nur vier Stellen der Mordszene wird Text gestrichen. Hierzu gehören vor allem Wiederholungen wie „Fürchtest dich“ (Z. 16), „Hilfe!“ (Z. 34) und „Tot!“ (Z. 37). Aber auch die Passage „Aber mich! Ach! es muß sein!“ (Z. 25), fällt weg, nachdem Wozzeck meint, dass Marie beim Morgentau nicht mehr frieren wird. Außerdem streicht Berg die Ausrufe: „Mörder! Mörder!“ (Z. 37), den Schluss der Szene. Im Gegenzug dazu kommt im Dialog zwischen Wozzeck und Marie kein neuer Text hinzu, sehr wohl aber zusätzliche Regieanweisungen: Theaterpraktisch heißt es zunächst „Marie kommt mit Wozzeck von rechts“ (Z. 0), bevor sie singt, dass es links in die Stadt geht. Nach der Stelle, an der Wozzeck aufgrund Maries Frömmigkeit, Güte und Treue lacht, fügt Berg ein: „neigt sich (wieder ernst) zu Marie“ (Z. 16). Der aufgehende Mond bekommt eine eigene Anweisung: „Der Mond geht auf.“ (Z. 28). Außerdem erweitert Berg einige Anweisungen: „packt sie an und stößt ihr das Messer in den Hals“ (Z. 33), „Sie sinkt nieder und stirbt.“ (Z. 35) und „richtet sich scheu auf und stürzt geräuschlos davon“ (Z. 38). Besonders die letzte Regieanweisung zeigt, wie Berg durch minimale Änderungen „zwischen den Zeilen“ den Charakter der Mordszene verändert. Der Unterschied zwischen: „Tot! (Beugt sich über sie.) Tot! Mörder! Mörder! (Stürzt davon.)“ (Z. 37–38), und: „Tot! (richtet sich scheu auf und stürzt geräuschlos davon)“ (Z. 37–38), lässt durchscheinen, wie Berg die Figur des Wozzeck versteht. Fein, aber wirkungsvoll ist außerdem Bergs Ausdifferenzierung der Satzzeichen: In seiner Textvorlage der Mordszene gelten auffallend viele Anmerkungen dem Umstand, dass er Rufzeichen durch Punkte ersetzen möchte (siehe Abb. 4 und 5). Auch diese kleinen Änderungen schlagen sich im Charakter der Szene nieder, wie man am Unterschied zwischen „Du sollst dableiben, Marie! Komm, setz dich!“ (Z. 3) und „Du sollst dableiben, Marie. Komm, setz’ Dich.“ (Z. 3) erkennen kann.

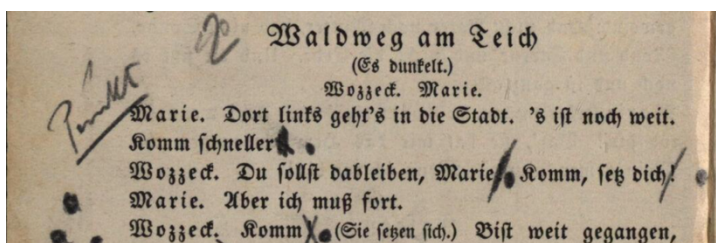


Abbildung 5: Anmerkungen zu Satzzeichen in der Mordszene aus Bergs „Wozzeck“-Textvorlage (ÖNB: Inselverlag 1913, S. 34).

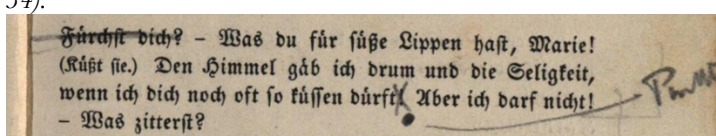


Abbildung 6: Anmerkungen zu Satzzeichen in der Mordszene aus Bergs „Wozzeck“-Textvorlage (ÖNB: Inselverlag 1913, S. 35).

3.2.3.2 Musikalische Analyse

Die Mordszene ist bei Berg die zweite Szene des dritten Aktes (siehe Tab. 1) und hat eine ungefähre Dauer von fünf Minuten. Bis zum Schluss der Oper folgen noch drei Szenen und das bereits erwähnte Orchesterzwischenpiel nach Wozzecks Tod. Innerhalb des letzten Aktes, der aus verschiedenen Inventionen besteht, ist die Mordszene eine „Invention über einen Ton“ – den Ton *H*. Im *Wozzeck*-Vortrag spricht der Komponist darüber, wie dieser Ton nicht nur dramatisch bedeutend, sondern auch formbildend sein kann: Am Schluss des zweiten Aktes bleibt nach der Konfrontation zwischen Wozzeck und Tambourmajor ein tiefes *H* in der Harfe zurück, das gerade zu den vielsagenden Worten „Er blut’. – Einer nach dem Andern!“ erklingt.²⁸⁰ Im Schluss der ersten Szene des dritten Aktes findet sich das *H* hingegen in den Kontrabässen und kündigt, harmoniefremd anmutend, die folgende Mordszene an. Hier wird der Ton laut Berg zum „einigenden Moment, zum Zusammenhang-bildenden Prinzip“. Das *H* tritt mannigfaltig variiert auf: „Als Orgelpunkt, als liegende Mittel- oder Ober-stimme, in ein oder mehreren Oktaven vervielfacht und in allen erdenklichen Lagen und Klängen.“²⁸¹

In der vorangegangenen Textanalyse wurde bereits deutlich, wie Berg die Mordszene durch sein Libretto interpretierte. Das In-Musik-Setzen des Textes gibt dem Komponisten jedoch viele weitere Werkzeuge in die Hand, um die Szene nach eigenen Vorstellungen auszugestalten und damit persönlich zu prägen. Zu diesen Mitteln gehören unter anderem Tempo, Dynamik, Artikulation und der Einsatz unterschiedlicher Spieltechniken. Auffällig erscheint im Bereich des Tempos etwa die Bezeichnung *zögernd*, die Berg an drei Stellen der Mordszene anmerkt (T. 75, 83, 92). In Hinblick auf die Dynamik beginnt die Szene im *piano* (T. 73–75). Auf das „Du sollst dableiben, Marie. Komm, setz’ Dich.“ im *piano* (T. 75), setzt Berg Maries „Aber ich muß fort.“ (T. 76) ins *mezzoforte* und Wozzecks Antwort „Komm.“ (T. 76) ins *forte*. Schnell wechselt Wozzeck zurück ins *piano*, wenn er im vorgeschriebenen *cantabile* „Bist weit gegangen, Marie.“ (T. 76–77) singt. Das *piano* wird im ersten Teil der Szene großflächig beibehalten, eine Ausnahme stellt Wozzecks „Aber ich darf nicht!“ (T. 91–92) im *mezzoforte* dar. Erst im Moment, in dem Wozzeck sein Messer zieht, stehen Einwürfe verschiedener Instrumente im *forte*, so etwa Bratschen, Oboen und die Piccolo-Flöte (T. 101). Die Pauke treibt in einem *Crescendo* die Lautstärke vom *pianissimo* ins dreifache *forte* (T. 101–103). Wozzeck beginnt mit dem Satz „Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht!“ (T.

²⁸⁰ Berg 1929, zit. n. Knaus 2023, S. 100–101.

²⁸¹ Ebd., S. 117.

102–103) ein *Crescendo* ins *mezzoforte*, Maries Hilferuf ertönt letztendlich im *fortissimo* (T. 103). Nach dem dynamisch lauten Mord folgt Wozzecks Feststellung „Tot!“ (T. 106) wieder im *piano*, woraufhin das Orchester im vierfachen *piano* ausklingt (T. 108). Im vierfachen *piano* beginnt auch die Verwandlungsmusik, die sich in zwei aufeinanderfolgenden *Crescendi* bis ins dreifache *forte* steigert (T. 109–121).

Neben unterschiedlichen gebräuchlichen Spieltechniken wie Flageolets oder dem Spiel mit Dämpfer, setzt Berg für die Streichinstrumente Techniken ein, die den Orchesterklang auf spezielle Art modellieren. Den ersten und zweiten Geigen schreibt er etwa ein *Tremolo am Steg* für ein zwei- beziehungsweise dreigestrichenes *H* im dreifachen *piano* vor. Der entstehende, leicht metallische Klang bildet den Teppich für Wozzecks „Was Du für süße Lippen hast, Marie! Den Himmel gäb’ ich drum und die Seligkeit, wenn ich Dich noch oft so küssen dürft’.“ (T. 86–91). Noch spezieller ist die Spieltechnik des *col legno*, die sowohl von Berg als auch von Schönberg in mehreren Werken eingesetzt wurde. *Col legno*, italienisch für „mit dem Holz“, fordert Streicher auf, die Saiten mit dem Holz der leicht gedrehten Bogenstange zu spielen. Der daraus resultierende Klang mit geringem Tonhöhenanteil zeichnet sich durch eine gewisse Trockenheit und Perkussivität aus.²⁸² In der Mordszene unterscheidet Berg zusätzlich zwischen *col legno gestrichen*, *col legno tremolo* und *col legno geschlagen*. Mit *col legno gestrichen* für Geigen, Bratschen und Violoncelli werden im *pianissimo* die Worte „Wer kalt ist, den friert nicht mehr! Dich wird beim Morgentau nicht frieren.“ (T. 93–95) begleitet. Das *col legno tremolo* in den Bratschen, das von den Geigen übernommen wird, begleitet die Augenblicke vor der Mordtat: „Was zitterst?! Was willst? – Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht!“ (T. 101–103). Nach Maries Hilferuf ertönt in den Kontrabässen das *H* der Kontraoktave mit der Anweisung *pizz. die Saiten ans Holz anschlagen* (T. 103). Es folgt das *col legno geschlagen* in Geigen, Bratschen und Violoncelli (T. 104). Für das *H* der Kontraoktave werden fünfsaitige Kontrabässe benötigt, die die gesamte Mordszene in Skordatur spielen. Die tiefste Saite (*C*) wird dabei auf ein *H* hinunter- und nach der Verwandlungsmusik wieder hinaufgestimmt.

Nachdem vor allem mit Dynamik und Spieltechniken wichtige Eckpunkte der Partitur ausgelotet wurden, sollen einzelne Stellen aus der Komposition herausgegriffen werden, die Bergs musikdramatische Darstellung der Mordszene verdeutlichen: Die Szene spielt in der Natur, „Waldweg am Teich. Es dunkelt“. An verschiedenen Stellen in der Partitur erkennt

²⁸² Drees 2004, S. 164.

man Versuche Berge, die Atmosphäre dieser Szenerie musikalisch einzufangen. So steht beispielsweise zu Wozzecks Feststellung „s’ist still hier! Und so dunkel.“ (T. 79) das *H* der Subkontraoktave im *pianissimo* in den Kontrabässen. Außerdem erklingen, ebenfalls im *pianissimo*, einzelne Xylophon-Schläge und Harfen-Flageolett-Töne (T. 92–93), die musikalisch zu Maries Aussage „Der Nachttau fällt.“ (T. 93) führen.



Notenbeispiel 1: Xylophon-Schläge und Harfen-Flageolett-Töne zur Darstellung des Nachttaus, Lippe 2023, S. 440–441.

Um im dynamisch zurückhaltenden ersten Teil der Mordszene die Gesangsstimmen zu begleiten, treten oft einzelne Instrumente des Orchesters in den Vordergrund. Ein Beispiel dafür ist die eben erwähnte Harfe, die Maries „Der Nachttau fällt.“ (T. 93) einleitet und begleitet. An der Stelle „Und bist doch fromm? *lacht* und gut! und treu!“ (T. 84–85), ist es der Solo-Kontrabass, der ausgehend vom *H* der Kontraoktave mehrere crescendierte Portamenti und zuletzt ein Glissando vom Kontra-*H* zum Flageolett-*H* der kleinen Oktav spielt. Auf dieses Glissando hin folgen Glissandi in mehreren Orchesterstimmen, wobei vor allem die Celesta hervortritt (T. 85). Der musikalische Übergang leitet Wozzecks Stimmungswandel *neigt sich (wieder ernst) zu Marie* (T. 86) ein.



Notenbeispiel 2 und 3: Portamenti des Solokontrabasses und Glissando der Celesta, Lippe 2023, S. 437.



Genauso wichtig wie die Musik, erscheint die Stille in der Mordszene: Die Regieanweisung *langes Schweigen* wird nämlich als Fermate mit dem Zusatz *lang* umgesetzt (T. 96). Diese Fermate bildet einen musikalischen Einschnitt in der Mordszene, der das Gespräch zwischen Wozzeck und Marie von der Mordtat trennt. Der neue Abschnitt der Mordtat beginnt mit dem Aufgehen des Mondes, der durch eine aufsteigende Posaunen-Reihe auf dem liegenden *H* der Streicher in verschiedenen Oktaven verklanglicht wird (T. 97–100). Diese Reihe wird von Marie und Wozzeck für die Sätze „Wie der Mond rot aufgeht! – Wie ein blutig Eisen!“ (T. 98–100) übernommen.

Notenbeispiel 4: *Langes Schweigen der Mordszene und aufgehender Mond*, Lippe 2023, S. 442.

Zur Regieanweisung *zieht ein Messer* ertönt das *col legno tremolo* der geteilten Bratschen, das durch das *fortepiano* einen deutlichen Akzent setzt (T. 101). Die Pauke beginnt indessen im *pianissimo* mit ihren regelmäßigen Schlägen auf dem *H* (T. 101). „Was zitterst?!“, fragt Marie mit der Tongruppe *A-Cis-A*, die von Oboen und Xylophon aufgegriffen wird (T. 101). Die Piccolo-Flöte stimmt im *forte* jenes Motiv eine Terz höher an, mit dem Wozzeck in der dritten Szene des ersten Aktes *gehetzt* in Maries Stube eintritt (T. 101, siehe Bsp. 11). Im folgenden

Takt steigen die Geigen ins *col legno tremolo* der Bratschen ein, außerdem tritt eine zweite Pauke hinzu, um das immer lauter pochende *H* zu verstärken (T. 102). „Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht!“, singt Wozzeck mit großem Crescendo (T. 102–103). Die Mordtat, die nun stattfindet, ist detailliert in der Partitur beschrieben: Zunächst heißt es *packt sie an und*, dann beginnt Maries Hilfescrei im *fortissimo* auf dem zweigestrichenen *H* (T. 103). Die zweite Silbe des Wortes „Hilfe“ so wie das *H* der kleinen Oktave, auf das der Schrei zwei Oktaven in die Tiefe fällt, sind nur eingeklammert. Ein Pfeil zeigt auf diese Klammern und vollendet die begonnene Regieanweisung: *stößt ihr das Messer in den Hals*. Die Kontrabasstuba und der Kontrabass spielen daraufhin eine einzelne Achtelnote (T. 103): Das *H* in der Kontraoktave, wobei der Kontrabass die Saiten ans Holz anschlagen soll. Die Harfe spielt gleichzeitig ein *H* in der Subkontraoktave (T. 103). Ebenfalls schlagend übernehmen Geigen, Bratschen und Celli mit dem *col legno geschlagen* (T. 104).

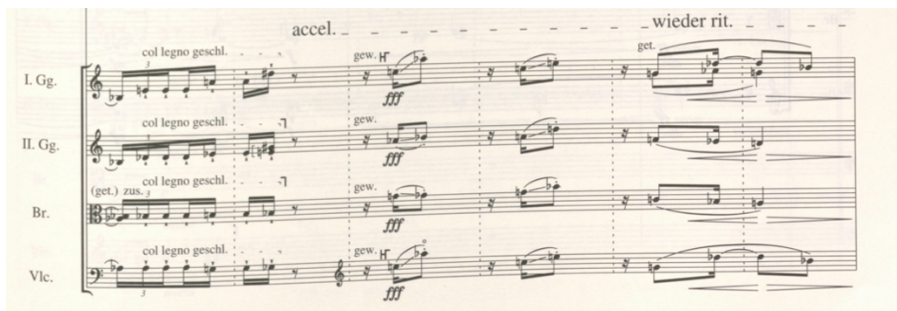
Notenbeispiel 5: *Col legno tremolo* in Geigen und Bratschen, Crescendo der Pauken, Hilfescrei Maries mit Zeitpunkt des Messereinstiches, *H* in Kontrabasstuba, Harfe und Kontrabass, Lippe 2023, S. 446.

„Wenn schliesslich zu den sich bis zum höchsten *ff* steigernden Paukenschlägen auf „H“ der Mord an Marie geschieht, erklingen zu diesem Orgelpunkt in sich überstürzender Aufeinanderfolge alle ihr zugehörigen wichtigen musikalischen Gestalten, die – so wie es im Moment des Todes sich ergeben mag – wie die wichtigsten Gestalten des Lebens blitzartig

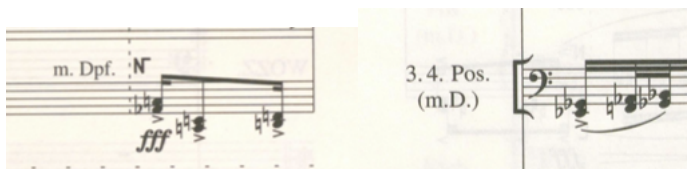
und verzerrt an ihr vorüberziehen [...]“, sagt Berg in seinem *Wozzeck*-Vortrag.²⁸³ Diese zu Marie gehörigen wichtigen Gestalten umfassen das Wiegenlied, das sie ihrem Kind im ersten Akt vorsingt, in den Holzbläsern (T. 104), die Erinnerungen an die Schmuckszene Anfang des zweiten Aktes in den Streichern (T. 104), die Anklänge an den Tambourmajor in den Posaunen (T. 104–105) und „das Thema der Klage über ihr Elend (o Marie)“, wie der Komponist es nennt, in den Streichern (T. 105–106).²⁸⁴



Notenbeispiel 6: Anklänge an Maries Wiegenlied aus dem ersten Akt der Oper, Lippe 2023, S. 447.



Notenbeispiel 7: Anklänge an die Schmuckszene aus dem zweiten Akt der Oper, Lippe 2023, S. 447.



Notenbeispiel 8: Anklänge an die Figur des Tambourmajors, Lippe 2023, S. 447–448.

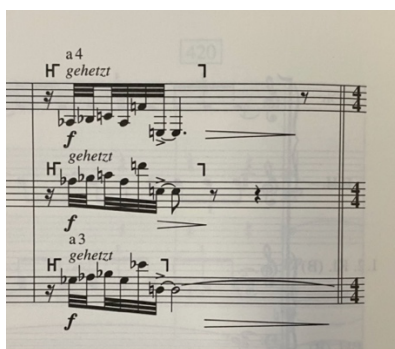
²⁸³ Berg 1929, zit. n. Knaus 2023, S. 117.

²⁸⁴ Ebd.



Notenspiel 9 und 10: Das Thema der Klage über Maries Elend „O Marie“, Lippe 2023, S. 448–449.

Innerhalb dieser musikalischen Rückschau findet sich die Anweisung *Sie sinkt nieder* (T. 104), es folgt ein einzelnes *und* (T. 105), dann das *stirbt* (T. 106), das wieder mit einem Pfeil musikalisch verortet wird: Der Pfeil zeigt auf die Harfe, die in der linken Hand *pianissimo* die Bässe *F* und *H* als Oktaven spielt (T. 106–108). Berg nennt dieses Quintenmotiv das „des vergeblichen Wartens“, ²⁸⁵ das auf die wartende Marie in der dritten Szene des ersten Aktes zurückgeht. Nach Wozzecks Feststellung „Tot!“ (T. 106), die im *piano* steht, richtet er sich scheu auf und stürzt davon – „und zwar in 3 Etappen“, wie es in der Partitur heißt. Drei Pfeile zeigen auf drei Solo-Einwürfe im *forte*, die sich vom leisen Klangteppich abheben: Zuerst spielt das Fagott jenes *hasstige* „Eintrittsmotiv“ von Wozzeck aus dem ersten Akt, das hier in der Spiegelung zum „Abtrittsmotiv“ wird (T. 107). Es folgt das Intervall *Es-D* zuerst wieder im Fagott (T. 107), dann im Kontrafagott (T. 108). Der Klangteppich „verlöscht“ in einem *Decrescendo* (T. 108).



Notenspiel 11: Auftritt Wozzeck in der dritten Szene des ersten Aktes, Lippe 2023, S. 116.

²⁸⁵ Berg 1929, zit. n. Knaus 2023, S. 118.

449

Quasi Tempo I (♩ = 40)

1. 2. 3. 4. Fl. nehmen Picc.

1. 2. 3. Fag. *pp* *flüchtig* *f* *1. 2. a2* *verlöschen*

Kfg. *f* *1. 2. a2* *verlöschen*

1. 2. 3. 4. Hr. (F) *1. 2. a2 offen* *3. 4. a2* *pp* *1. nimmt rasch Dpf.* *verlöschen*

1. 3. Trp. (F) (m.D.) *m. Dpf.* *pp* *beide Dpf. ab* *verlöschen*

Pk. *(dim.)* *pp* *verlöschen*

Hf. *Nr pp aber deutlich* *dim.* *pppp* *verlöschen*

MARIE *stirbt.* *verlöschen*

WOZZ. *beugt sich über sie* *p* *richtet sich scheu auf und stürzt geräuschlos davon* *Tot!* *Vorhang zu*

Quasi Tempo I (♩ = 40)

I. Gg. *(get.)* *molto* *p* *nehmen rasch Dpf.* *(get.)* *Nr* *m. Dpf.* *pp* *alle (bis auf Solo-Geige) Dpf. ab* *verlöschen*

II. Gg. *molto* *(o. Dpf.)* *pp* *verlöschen*

Br. *molto* *pp* *verlöschen*

Vlc. *molto* *pp* *verlöschen*

Ein Hinweis, wie die Verwandlungsmusik nach der Mordszene musikalisch gestaltet ist, ist bereits in Bergs Insel-Büchlein zu finden: „1 Ton ppp <“ (siehe Abb. 6). Damit ist schon einiges, was diese Verwandlungsmusik betrifft, gesagt. Ausführlicher beschreibt Berg: „Die kurze Verwandlungsmusik bringt dieses liegende H noch einmal. Diesmal unisono in der sogenannten kleinen Oktav-Lage als den einzigen Ton der gesamten Skala, der in fast allen Instrumenten des grossen Orchesters vorhanden ist.“²⁸⁶ Die 13-taktige Verwandlungsmusik besteht also nur aus einem einzigen Ton, der unisono erklingt. Berg baut damit zwei *Crescendi* und eine perkussive Verbindung zwischen diesen auf. Das erste, sechstaktige *Crescendo*, das

vom vierfachen *piano* ins dreifache *forte* reicht, wird durch das sukzessive Eintreten unterschiedlicher Instrumente verstärkt (T. 109–114). Bei diesem ersten Aufbau nimmt das Schlagwerk nicht Teil, dafür folgt ein zweitaktiges Paukensolo mit „sehr rhythmischen“ Schlägen am *H* (T. 114–115). Vor dem zweiten *Crescendo* steht eine Generalpause (T. 116). Diesmal beginnen alle Instrumente, auch das Schlagwerk, von Beginn an mit einem fünftaktigen *Crescendo* vom dreifachen *piano* ins dreifache *forte* (T. 117–121). Durch die Fermate an den Enden beider *Crescendi* besteht die Möglichkeit, ein Extrem von Dauer und Lautstärke zu erreichen.

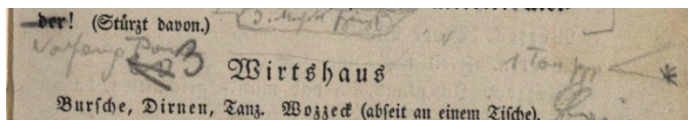


Abbildung 7: Anmerkungen zur Verwandlungsmusik links am Ende der Mordszene aus Bergs „Wozzeck“-Textvorlage (ÖNB: Insekverlag 1913, S. 35).

450

Mäßige ♩ (= ca. 80)
Der neue ganze Takt = letztes ♩ (also ca. 40)

Tempo (aber etwas schwerer)
schonem rasch
gr. Fl.

G.P.

1. 2. 3. 4.
Picc.

1. 2. 3. 4.
Ob.

1. 2. 3. 4.
Kl. (B)

Bkl. (B)

1. 2. 3. Fag.

Kfg.

1.
(m.D.)
Hr. (F)

2. 3. 4.

1. 2. 3. 4.
Trp. (F)

1. 2. 3. 4.
Pos.

Kbsh.

gr. Tr.

Verwandlung

Mäßige ♩ (= ca. 80)
Der neue ganze Takt = letztes ♩ (also ca. 40)

Tempo (aber etwas schwerer)

G.P.

Solo m. Dpf.

1. Gg.

d. übr.

II. Gg.

Solo Br.

d. übr.

Solo Vlc.

d. übr.

Kh.

UE 18 151

Notenbeispiel 13: Erstes Crescendo auf dem Ton *H*, rhythmischer Übergang und Generalpause der Verwandlungsmusik nach der Mordszene, Lippe 2023, S. 450.

3.2.3.3 Interpretationen im Vergleich

Siegfried Mauser bringt in seiner Monografie *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule* aus dem Jahr 1982 Bergs *Wozzeck* mit Schönbergs Monodram *Erwartung* op. 17 und dem „Drama mit Musik“ *Die glückliche Hand* op. 18 in Zusammenhang. Dabei geht er auch auf die Mordszene ein, in der der Mond an herausragender symbolischer Bedeutung gewinne: Wie in Schönbergs *Erwartung* fungiere das Naturbild als Assoziationsgelenk, das bestimmte psychische Erregungszustände und entsprechende Aktionen abfange oder auslöse. Das Aufgehen des Mondes sei die entscheidende Zäsur zur nachfolgenden Tat, denn Wozzecks assoziative Fortspinnung „Wie ein blutig Eisen“ leite unmittelbar in die Ermordung von Marie über.²⁸⁷

Im Jahr 1985 legte Peter Petersen mit *Alban Berg Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs* eine umfassende Schrift zu *Wozzeck* vor, die sich in ihrer Form bis heute als wichtige Quelle in der Forschung zu Bergs Oper erwiesen hat.²⁸⁸ Im Unterkapitel „Verhängnis und Tod – Quintenschichtung und Tonstufe *H*“ interpretiert er die Musik der Mordszene, indem er sich allein auf einen Takt bezieht – den Takt, in dem Wozzeck der hilfeschreienden Marie das Messer in den Hals stößt (T. 103, siehe Abb. 10). Seine Gedanken dazu unterteilt er in sechs Unterpunkte: Erstens sei der doppelte Oktavsturz des Hilferufes von Marie als groß dimensionierte „Geste des Fallens“ aufzufassen, die dem semantischen Feld „Tod“ zugerechnet werden könne. Zweitens symbolisiere die Pauke durch den insistierenden Rhythmus und den extremen dynamischen Stärkegrad ihrer Schläge die Gewaltsamkeit der Mordhandlung. Drittens sei das *Pizzicato* des Kontrabasses, der die Saiten ans Holz anschlägt, der stilisierte Ausdruck einer zerspringenden Saite. Diese „virtuelle Beschädigung“ des Instruments symbolisiere Maries tödliche Verletzung. Der vierte Punkt bezieht sich auf die Skordatur der Kontrabässe, die in der Mordszene das *H* der Subkontraoktave als tiefste Saite spielen. In Bezug auf das Instrument bedeute das eine Überschreitung der unteren Klanggrenze durch den Eingriff in das System der Saitenstimmung, die symbolisch den Übertritt zwischen Leben und Tod darstelle. Gleichzeitig bringe die Skordatur ein gewisses Abspannen der Saite mit sich, das wiederum für die „Gelöstheit des Todes“ im Gegensatz zur „Gespanntheit des Lebens“ stehe. Fünftens stelle die Harfe mit ihrem *H* der Subkontraoktave den Bezug zum Ende des zweiten Aktes her, in dem Wozzeck seinen Mordentschluss fasst und eben dieser Ton in der Harfe

²⁸⁷ Mauser 1982, S. 132.

²⁸⁸ Petersen 1985.

erklingt. Sechstens sei die rhythmische Struktur des Taktes an den Aktionen der handelnden Personen orientiert. Mit „naturalistischer Akribie“ würde so der Hergang, wie er sich in der Wirklichkeit abspielen könnte, widergespiegelt. Andererseits führe die totale Unterwerfung der Handlungsgestik unter die metrisch-rhythmische Ordnung der Musik zu einer gewissen Stilisierung des Geschehens.²⁸⁹

Nachdem mit Petersen aufgezeigt wurde, wie viel musikdramatische Darstellung in nur einem Takt der Mordszene steckt, sei auf Siglind Bruhn verwiesen. In ihrer Publikation *Die musikalische Darstellung psychologischer Wirklichkeit in Alban Bergs „Wozzeck“* aus dem Jahr 1986 macht sie auf das Fehlen eines musikalischen Aspektes in der Mordszene aufmerksam: Die Religiosität Maries. In der ersten Szene des dritten Aktes, die der Mordszene unmittelbar vorausgeht, erschließt Berg nämlich eine religiöse Seite der weiblichen Hauptrolle. Marie blättert in der Bibel, ängstigt sich um die Zukunft ihres Kindes und bittet um Erbarmen. Im Todeskampf Maries, in dem wesentliche Momente ihres Lebens musikalisch vorüberziehen, fehle nun ausgerechnet ein Motiv, das mit ihrer Religiosität verknüpft ist. Der „interpretierende Komponist“ unterlasse es, in diesem Moment ihre „Offenheit, Unverstelltheit und Sensibilität“ zu erwähnen.²⁹⁰ Bruhn äußert sich weiters zur Wahl des Tones *H* für die Mordszene: Nachdem Berg selbst darauf hinwies, dass der Ton *H* in der eingestrichenen Oktav der einzige Ton der Skala sei, der fast in allen Orchesterinstrumenten vorhanden ist, habe er offensichtlich einen „zentralen Punkt“ gesucht, um die Mordtat musikalisch darzustellen. Es sei ein Punkt, an dem sich alles vereinige. Daher entstehe der Eindruck, dass Berg den Mord an Marie weder als Tat im Affekt noch als Tat aus Verzweiflung deutete. Vielmehr ergebe sich der Mord „folgerichtig“ aus Wozzecks gesamter Lebensentwicklung.²⁹¹

Rund um die Wahl des Tones *H* stellen sich in der Musikwissenschaft, wenn man sich auf das Gebiet der Tonartencharakteristik begibt, noch weitere Fragen. Josef-Horst Lederer ist davon überzeugt, dass Berg mit traditionellen Symboliken unterschiedlicher Tonarten vertraut war. Die Tonart h-moll soll in verschiedenen Komponistengenerationen eher negativ behaftet gewesen sein, was sich beispielsweise durch Webers *Freischütz* oder die Gestaltung der Wagner-Figuren Hagen, Alberich und Klingsor beweisen ließe. Der Einzelton *H* sei freilich nur mehr ein „Nymbus einer ehemals ‚düsteren‘ Tonart“, der wie ein

²⁸⁹ Petersen 1985, S. 170–172.

²⁹⁰ Bruhn 1986, S. 252.

²⁹¹ Ebd., S. 332.

Damoklesschwert über der Beziehung von Wozzeck und Marie schwebte. Dass auf diese Art das drohende Unheil vorausgeahnt werden könne, bringt Lederer mit der Funktion der repetierenden Sekundschriffe in Claude Debussys Komposition *Pelléas et Mélisande* in Verbindung, die Berg gut gekannt haben soll.²⁹²

Marc Brooks *Competing Ways of Hearing Nature in Berg's Wozzeck* gehört zu den aktuelleren Publikationen, die einen neuen Blickwinkel auf *Wozzeck* und die Mordszene werfen. Wie bereits im Titel erkennbar, beschäftigt sich der Text mit Natur in Bergs Oper, die zu einem gewissen Teil im Freien spielt – die Mordszene gehört mit ihrer Ortsangabe „Waldweg am Teich“ dazu. Auch Brooks geht seinerseits auf die Bedeutung des Tones *H* und die außergewöhnliche Verwandlungsmusik nach der Mordtat ein: „In the interlude that follows the scene, an increasingly intense tutti-sustained *b* sonically translates the sensation of a knife boring through flesh. Most pertinently here, it presents the stillness or repose of the surrounding nature, particularly of the evening air, the surface of the pond, and the moonlight.“²⁹³ Er weist auf die grausame Gleichgültigkeit der Natur in der Mordszene hin, die sich in der Partitur manifestiert fände. So kehrt die Musik nach Wozzecks Feststellung „Tot!“ mit einem *Quasi Tempo I* zu ihrem Zustand vor der Mordtat zurück, „perhaps acknowledging that nature remains in its primal state of chaos, wholly unchanged by what has just occurred“.²⁹⁴

Die ausgewählten Interpretationen der Mordszene von Mauser, Petersen, Bruhn, Lederer und Brooks zeigen, wie viel in Bergs Partitur zu finden ist und dass selbst das, was nicht offensichtlich darin steht zum Gegenstand der Interpretation werden kann. Berg setzte den Text von Büchner beziehungsweise Franzos einerseits mit einer groß angelegten Musikdramaturgie, andererseits mit penibelster Liebe zum Detail in Musik. So komponierte er den Mord an Marie motivisch mit den vorangehenden Akten verknüpft, aber auch konkret die Tat und ihre Atmosphäre beschreibend. Das Umfeld der Natur, die emotionale Ebene der handelnden Personen, Erinnerungen und gegenwärtige Aktionen verschmelzen zu einer Opern-Szene, die in einer so schlichten wie wirkmächtigen Verwandlungsmusik mündet. Zweifellos gehört diese Verwandlungsmusik in ihrer Einzigartigkeit zu den musikalischen Höhepunkten des Werks. Auf kunstvolle und nicht gerade verharmlosende Weise komponiert Berg eine Gewalttat, die in Musik und Text oft vorweggenommen wird

²⁹² Lederer 1978, S. 57–59.

²⁹³ Brooks 2020, S. 85.

²⁹⁴ Ebd., S. 87.

und in die der Ton *H* alternativlos führt. Zu unerbittlich schlagenden Pauken erstickt Maries Hilfescrei im Messerstich. Nach der musikalischen Analyse, die zeigt, dass Berg unterschiedliche Stadien des Mordes mit Pfeilen an die dazugehörigen Momente der Partitur koppelt, erkennt man seine Bestrebungen, den Frauenmord möglichst musikdramatisch darzustellen. In dieser, für die gesamte Partitur nicht unüblichen Art, wird sogar der Abtritt Wozzecks in drei mit der Musik verknüpften Etappen festgelegt. Besonders das Ende der Mordszene, das den Zustand des Mörders nach seiner Tat beschreibt, wirkt dadurch fein gezeichnet. Das lässt sich nicht nur in der Musik, sondern auch an den minimalen Änderungen Bergs im Text erkennen, der von Büchners ursprünglich brutaler Erzählweise zum „scheuen“ und „geräuschlosen“ Davonstürzen des Mörders einen starken Wandel durchgemacht hat. Ein einzelnes von Wozzeck gesungenes „Tot!“ im *piano* bleibt zum Abschluss der Szene erhalten, bevor auch das Orchester „verlöscht“.

3.2.4 *Wozzeck*-Rezeption

Mit der Uraufführung des *Wozzeck* an der Berliner Staatsoper setzte am 14. Dezember 1925 die Rezeptionsgeschichte des Werks ein. Eine Rezeptionsgeschichte, die Höhen und Tiefen aufweisen sollte. Geprägt war diese von Beginn an durch Sorgen ob der Aufführbarkeit des Stückes, durch eine kritische Einstellung gegenüber der polarisierenden Musik und damit einhergehenden Anfeindungen in der Presse. Die erstmalige Aufführung, die unter größten Bemühungen Erich Kleibers stattfand, überzeugte jedoch die Mehrheit des Publikums und der Kritik davon, dass Berg einen Meilenstein in der Operngeschichte komponiert hatte.²⁹⁵ Nun galt es zu beweisen, dass *Wozzeck* im Repertoire haltbar und für verschiedenste Bühnen nachspielbar war. Als zweite Aufführungsstätte konnte das Nationaltheater in Prag gewonnen werden, an dem die Oper am 11. November 1926 Premiere hatte. Da es bei einer Folgevorstellung am 16. November zu Skandalszenen im Publikum kam, war der Erfolg der Produktion nicht von Dauer. Am 13. Juni 1927 folgte eine Produktion von *Wozzeck* an der Staatsoper Leningrad, die ohne bedeutende Folgen blieb.²⁹⁶

Es war eine Produktion am Landestheater Oldenburg, die im Jahr 1929 zum endgültigen Durchbruch führte: In großem Engagement für diese Produktion glich Berg die Partitur den orchestralen Gegebenheiten des Landestheaters an und betrieb bereits im Vorhinein

²⁹⁵ Jarman 1989, S. 69–70.

²⁹⁶ Hilmar 1975, S. 53–57.

Musikvermittlung.²⁹⁷ Zur Einführung in seine Musik schrieb er für Oldenburg etwa den in dieser Arbeit viel zitierten *Wozzeck*-Vortrag, den er dort am 3. März 1929 zum ersten Mal hielt.²⁹⁸ Unter dem Dirigat von Johannes Schüller, der die Oper in nur 32 Orchesterproben einstudiert haben soll, feierte *Wozzeck* einen triumphalen Erfolg, der die Spielbarkeit des Werks bewies. Das löste eine Welle an Neuproduktionen im Jahr 1930 aus: *Wozzeck* wurde in Essen, Aachen, Düsseldorf, Königsberg, Lübeck, Köln und Gera gespielt und reiste in der Produktion aus Aachen nach Liège, Amsterdam und Rotterdam.²⁹⁹ Die in diesem Jahr für Berg bedeutendste Aufführung der Oper trug sich allerdings in seiner Heimatstadt Wien zu.³⁰⁰ Wien hatte es unter Operndirektor Franz Schalk verabsäumt, *Wozzeck* uraufzuführen und nützte einen Direktionswechsel, um in diesem Belangen nachzuziehen. Clemens Krauss, neuer Direktor der Wiener Staatsoper, nahm sich dem Werk als Dirigent selbst an.³⁰¹ Obwohl die Proben nicht so verliefen, wie geplant, war die Presse dem Vorhaben zunächst wohlgesonnen. Eine Ausnahme bildete die *Deutschösterreichische Tageszeitung DÖTZ*, ein frühes nationalsozialistisches Medium, die der Oper im negativen Sinne eine „gebührende Antwort“ vonseiten des Wiener Publikums prognostizierte. Demonstrationen und Skandale blieben allerdings aus: Am 30. März 1930 kam es mit großem Erfolg zur lang ersehnten österreichischen Erstaufführung von *Wozzeck*.³⁰² Die Nachbesprechungen in unterschiedlichen Medien fielen wie erwartet gemischt aus. Schönberg-Anhänger priesen die Komposition, die von anderen als Missklang empfunden wurde. So äußerte sich beispielsweise Julius Korngold auf reißerische Art in der *Neuen Freien Presse*: „Wenn irgendwo, so liegt hier ‚negatives Komponieren‘ vor, wie wir das einmal genannt haben, bewußte Entthronung des gewordenen Tonsystems, Verpönung der tonalen Zusammenhänge, der Rückbeziehbarkeiten auf ein tonales Zentrum.“³⁰³

Im Jahr 1931 folgten Produktionen in Braunschweig, Darmstadt, Frankfurt, Wuppertal, Freiburg, Leipzig und Zürich. Besonders hervorzuheben ist auch die Erstaufführung in den USA, die am 19. März 1931 unter Dirigent Leopold Stokowski in Philadelphia stattfand.³⁰⁴ 1932 wurde *Wozzeck* in Chemnitz, Brüssel, Mannheim und Brünn aufgeführt.³⁰⁵ Die

²⁹⁷ Jarman 1989, S. 73.

²⁹⁸ Hilmar 1975, S. 58.

²⁹⁹ Jarman 1989, S. 75.

³⁰⁰ Hilmar 1975, S. 61.

³⁰¹ Pass 1978, S. 96–97.

³⁰² Ebd., S. 99–103.

³⁰³ Ebd., S. 107–109.

³⁰⁴ Jarman 1989, S. 77–78.

³⁰⁵ Hilmar 1975, S. 91–92.

politische Stimmung Europas brodelte indessen und drohte mit ihrem forcierten Konservatismus auch Bergs Kompositionen zu beeinträchtigen. Als Schüler Arnold Schönbergs wurde er schnell als „jüdisch-intellektuell“ abgestempelt.³⁰⁶ Am 30. November 1932 hatte *Wozzeck* in einer Neuinszenierung an der Berliner Staatsoper Premiere – diese Produktion sollte für geraume Zeit die letzte im deutschsprachigen Raum sein. Berg hörte seine Oper am 14. März 1934 in einer konzertanten Aufführung der Queen’s Hall in London zum letzten Mal, bevor er im Dezember 1935 verstarb.³⁰⁷

Eine riesige Lücke klafft in der Rezeptionsgeschichte von *Wozzeck*: Die Zeit des Nationalsozialismus. Die Oper verschwand fast völlig aus den Spielplänen, eine einzige Ausnahmeproduktion stellt die italienische Erstaufführung des Werks unter Tullio Serafin im November 1942 am Teatro Reale dell’Opera in Rom dar. Obwohl die erste Aufführung von *Wozzeck* nach dem Zweiten Weltkrieg im Juni 1948 eine szenische in Düsseldorf war, kehrte die Oper zunächst langsam in konzertanter Form zurück: 1949 in London, 1950 in Paris und 1951 in New York. Mit der Wiederaufnahme der Oper in szenischen Produktionen ist vor allem Dirigent Karl Böhm verknüpft. Die Aufführungen von 1950 am Teatro San Carlo in Neapel und 1951 bei den Salzburger Festspielen weckten Bergs Oper endgültig aus dem erzwungenen Schlaf. Wie im Sturm eroberte *Wozzeck* die größten Bühnen der Welt, so folgten 1952 beispielsweise Produktionen am Teatro alla Scala in Mailand sowie am Royal Opera House Covent Garden in London oder 1959 eine Produktion an der Metropolitan Opera in New York.³⁰⁸ Im Jahr 2025 feierte Bergs *Wozzeck* 100-jähriges Uraufführungsjubiläum und ist nicht mehr von der Bühne wegzudenken.

³⁰⁶ Hall 2011, S. 137.

³⁰⁷ Hilmar 1975, S. 92.

³⁰⁸ Jarman 1989, S. 80–86.

3.3 *Wozzeck* heute

Die Oper *Wozzeck* kann heute in verschiedensten Inszenierungen erlebt werden. Drei davon (Salzburger Festspiele 2017, Wiener Staatsoper 2022, Anhaltisches Theater Dessau 2025) sollen in diesem Kapitel genauer betrachtet und auf ihre Darstellung des Frauenmordes hin analysiert werden. Der Zeitsprung in die Gegenwart, der zu diesem Zweck erfolgt, erfordert eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Frauenmord-Diskursen. Vor allem das Konzept des Femizids, das sich in aktuellen Lesarten von *Wozzeck* als relevant erweist, soll im Folgenden vorgestellt werden.

3.3.1 Frauenmord heute

Diverse Formen von geschlechtsbezogener Gewalt gegen Frauen, unter anderem Frauenmorde, sind ein globales Problem.³⁰⁹ Vom „Internationalen Tag zur Beseitigung von Gewalt gegen Frauen“ am 25. November bis zum „Tag der Menschenrechte“ am 10. Dezember finden die „16 Tage gegen Gewalt“ statt. Dieser Aktionszeitraum wird weltweit genutzt, um Gewalt an Frauen zu thematisieren und ein gesellschaftliches Bewusstsein dafür zu schaffen.³¹⁰ Ein wichtiges Instrument zur Bekämpfung von Gewalt gegen Frauen und Mädchen stellt in Europa die sogenannte Istanbul-Konvention dar. Dieses *Übereinkommen des Europarats zur Verhütung und Bekämpfung von Gewalt gegen Frauen und häuslicher Gewalt* aus dem Jahr 2011 wurde von 46 Staaten, darunter Österreich, unterzeichnet, die sich damit verpflichteten, gegen jegliche Formen von Gewalt gegen Frauen vorzugehen.³¹¹

Dass die Aufmerksamkeit gegenüber Gewalt an Frauen und besonders gegenüber Frauenmorden sichtbar gestiegen ist und weiterhin steigt, hängt eng mit einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung zusammen. „Wieso werden Frauen von Männern getötet?“, lautet die Frage. Die Antwort wird nicht mehr bei Vergehen der Frau, sondern ganz klar beim Täter und den unterschiedlichen Positionen von Mann und Frau in der Gesellschaft gesucht. In einem Prozess des Umdenkens wurden und werden patriarchale Strukturen hinterfragt, die Gewalt an Frauen bestehen lassen, fördern oder gar legitimieren. Morde, die aus geschlechtsbezogenen Gründen von Männern an Frauen verübt werden, bekamen zudem eine eigene Bezeichnung: Femizid.

³⁰⁹ Hellmann 2025, S. 3–4.

³¹⁰ Bundesministerium für Frauen, Wissenschaft und Forschung 2025, Web.

³¹¹ UN Women 2023, Web.

Die Soziologin Diana E. H. Russell hat den Begriff „femicide“ beim Brüsseler *International Tribunal for Crimes against Women* im Jahr 1976 zum ersten Mal verwendet, um die Tötung von Frauen aus misogynen Gründen zu beschreiben. In dem von ihr herausgegebenen Sammelband *Femicide in global perspective* aus dem Jahr 2001 setzt sie Jahre später erneut fest: „My definition of femicide is the killing of females by males because they are females.“³¹² Dabei stellt sie eine Typologie vor, die auf der Beziehung zwischen Täter und Opfer beruht: Man könne zwischen „intimate partner femicides“,³¹³ „familial femicides“, „femicides by other known perpetrators“ und „stranger femicides“ unterscheiden.³¹⁴ Der Sammelband betont unterschiedliche Formen des Femizids in verschiedenen Ländern und Kulturen sowie die Vielfalt an Femizid-Definitionen, die damit einhergeht.³¹⁵ Es ist allerdings die Entwicklung unterschiedlicher theoretischer Konzepte und die kaum überschaubare Menge an Definitionen des Femizids, die dafür sorgen, dass Russells Begriff ausufert. Eine Publikation aus dem Jahr 2023 spricht beispielsweise von „Femi(ni)zid“, um auf unterschiedliche politische und lokale Kontexte sowie auf theoretische Traditionen des Begriffs zu verweisen. Was der Begriff „Femi(ni)zid“ aber genau benenne, müsse laut Autor*innenkollektiv Biwi Kefempom immer wieder neu verhandelt, verworfen und reflektiert werden.³¹⁶

Der Ausdruck Femizid ist mehr als ein politisches Schlagwort und soll der Einordnung eines weltweiten Phänomens dienen, Kommunikation und Forschung erleichtern sowie Auswertungen und Vergleiche von Datensätzen möglich machen. Dass das mit einem „immer wieder neu zu verhandelnden“ Begriff schwierig ist, liegt auf der Hand. Die Definition des Femizids wird an jeweilige politische oder wissenschaftliche Erkenntnisziele angepasst und kann dadurch die Aussagekraft einzelner Ergebnisse mindern. Katharina Beclin macht darauf aufmerksam, dass der Femizid-Begriff daher nur mit dazugehöriger Definition verwendet oder gelesen werden sollte.³¹⁷ Breite Anerkennung erfährt die Definition des European Institute for Gender Equality (EIGE): „Femicide is the killing of a woman or girl because of her gender.“³¹⁸ Oder jene der UN Women: „Femicide (or feminicide, as it is referred to in some contexts) is defined as an intentional killing with a

³¹² Russell 2001, S. 13–14.

³¹³ Eine geschlechtsunspezifische Alternative zum Femizid stellt Andreas Marneros mit dem Konzept des „Intimizids“ vor. Unter „Intimizid“ versteht er die Tötung des Intimpartners, Marneros 2015, S. 292.

³¹⁴ Russell 2001, S. 20–21.

³¹⁵ Ebd., S. 15–23.

³¹⁶ Kefempom 2023, S. 12–13.

³¹⁷ Beclin 2022, S. 219–221.

³¹⁸ EIGE 2025, Web. Das European Institute for Gender Equality publiziert regelmäßig zum Thema Femizid.

gender-related motivation. It is different from homicide, where the motivation may not be gender-related.“³¹⁹ Die Verwendung des Begriffs „Gender“ verweist in beiden Fällen bewusst auf das soziale Geschlecht der Frau. Beclin hingegen schlägt vor, Femizid im europäischen Kontext als vorsätzliche Tötung von Frauen durch Intimpartner zu definieren. Das sei im Hinblick auf weitgehende Vergleichbarkeit der Fallkonstellationen zumindest in der EU eine gute Grundlage für empirische Untersuchungen. Außerdem sei zu diskutieren, inwiefern auch Mordversuche in etwaige Statistiken miteinbezogen werden können.³²⁰

Die UN Women veröffentlichten alarmierende globale Schätzungen zu Femiziden im Jahr 2023: Ungefähr 85.000 Frauen und Mädchen wurden 2023 ermordet, 51.100 davon durch ihren Intimpartner oder Familienmitglieder – das sind 140 Frauen oder Mädchen pro Tag.³²¹ Auch in Österreich werden Frauen ermordet, „weil sie Frauen sind“, heißt es auf der Gewalteinformations-Website des Bundeskanzleramts. Maria Rösslhumer, Politikwissenschaftlerin und Geschäftsführerin des Vereins Autonome Österreichische Frauenhäuser (AÖF), meldet sich hier als Expertin zu Wort: Sie definiert den Femizid als „Tötung einer Frau durch einen Mann aufgrund ihres Geschlechts bzw. aufgrund von ‚Verstößen‘ gegen die traditionellen sozialen und patriarchalen Rollenvorstellungen von Frauen“ und macht darauf aufmerksam, dass solche Tötungen zu Hassverbrechen gehören. Die drei Hauptursachen für Femizide seien laut Rösslhumer strukturell bedingt: Fehlende Gleichstellungspolitik, das tiefsitzende patriarchale System sowie Genderstereotypen und traditionelle Rollenmuster.³²² Eine Analyse österreichischer Justizakten ergab für den Zeitraum von 2016–2020 137 Frauenmorde, 100 davon Femizide, die als „killing of women and girls because of their gender“ definiert wurden. Femizide machten in diesem Zeitraum 73 Prozent aller Morde in Österreich aus und wurden überwiegend durch Trigger wie Überforderung, Belastung, Eifersucht, Besitzdenken sowie (männliche) Kränkung ausgelöst.³²³ Seit der Covid-19-Krise ist Gewalt an Frauen in Österreich zusätzlich angestiegen.³²⁴

Der Femizid-Begriff zeigt als Impulsgeber für Bewusstseinsbildung einen positiven Effekt, denn seine Präsenz in Politik und Medien sorgt für die notwendige Auseinandersetzung mit

³¹⁹ UN Women 2025, Web.

³²⁰ Beclin 2022, S. 225.

³²¹ UN Women 2024, S. 4.

³²² Rösslhumer 2022, Web.

³²³ Haller / Eberhardt / Temel 2023, S. 148.

³²⁴ Rösslhumer 2022, Web.

der Thematik des Frauenmords. Soziale Medien spielen hier eine große Rolle: Informierende Seiten und Aktivismus erreichen täglich tausende Menschen. Die untenstehenden Beispiele zeigen aktuelle Instagram-Posts der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* (481.000 Abonnenten auf Instagram), der österreichischen Nachrichtensendung *Zeit im Bild* (1.300.000 Abonnenten auf Instagram) und der Seite *femizide_stoppen* (145.000 Abonnenten auf Instagram) (Abb. 8). Informationen zum Thema Femizid und Frauenmord sollen die Prävention von Gewalt an Frauen unterstützen.



Abbildung 8: Drei exemplarische Instagram-Posts zum Thema Femizid, Instagram *derstandard* (2025), Instagram *zeitimbild* (2025), Instagram *femizide_stoppen* (2023).

Der sensibilisierte Blick für Frauenmorde schlägt sich unter anderem in der Forschung nieder: Lea-Sarah Pülschen und Johann Endres untersuchen etwa psychologische Unterschiede zwischen Femizid- und Virizidtätern in Hinblick auf die Persönlichkeit und andere behandlungsrelevante Merkmale.³²⁵ Hans-Ludwig Kröber diskutiert den Machtbegriff im Zusammenhang mit Femizid.³²⁶ Julia Habermann bezieht zu Möglichkeiten der Sanktionierung von Femiziden im deutschen Strafrecht Stellung.³²⁷ Viele aktuelle Masterarbeiten widmen sich dem Thema Femizid: „Wer ist schuld? Gender- und nationalitätsbezogene Effekte von Femizidberichten“,³²⁸ „Familiendrama und Beziehungstaten – Eine Analyse der medialen Berichterstattung zu Femiziden“,³²⁹ „Feindbild Frau: Eine kritische Diskursanalyse der Berichterstattung über Femizide in

³²⁵ Pülschen / Endres 2023, S. 19.

³²⁶ Kröber 2024.

³²⁷ Habermann 2021.

³²⁸ Weiß 2022.

³²⁹ Gradenegger 2023.

Österreich“,³³⁰ um nur drei beispielhafte Abschlussarbeiten der Universität Wien zu nennen. Auffällig ist eine hohe Publikationsdichte zu Frauenmorden, besonders Femiziden, ab dem Jahr 2020. Verschiedenste Fragestellungen kommen unter anderem aus Politikwissenschaft, Rechtswissenschaft, Soziologie, Psychologie und Geschichte, aber auch aus Fächern wie Literatur-, Theater- und Musikwissenschaft.

Themen, die die Gesellschaft beschäftigen, finden zudem Ausdruck in künstlerischen Auseinandersetzungen. So sind zeitgenössische Blickwinkel auf das Thema des Frauenmords und das Konzept des Femizids bereits auf der Bühne angekommen: Das Kosmos Theater in Wien veranstaltete im Februar 2024 etwa die Lesung „Femizide und patriarchale Belastungsstörung“. ³³¹ Eine „Erzähl-Installation“ mit dem Titel „Entehrt. Ein versuchter Femizid in Kalabrien“ fand im Dezember 2024 im Wiener Odeon Theater statt. Dieses interdisziplinäre und interkulturelle Projekt wurde den österreichischen Femizidopfern des Jahres 2024 gewidmet. ³³² Im Oktober 2025 feierte *Killing Carmen* in der Volksoper Wien Premiere. Nils Strunk, Lukas Schrenk und Gabriel Cazes präsentierten damit eine Erzählung zu Bizets Oper, die 13 Jahre nach dem Mord an Carmen ansetzt. ³³³ Der Regisseur Nils Strunk führt in einem Interview aus, wie er sich mit journalistischen Dokumentationen deutscher Femizid-Fälle aus dem Jahr 2023 auf die Produktion vorbereitete. ³³⁴ Der deutsche Theatermacher David Bösch inszenierte im Februar 2026 das *Woyzeck*-Drama am Landestheater Linz. Marie sollte hier „endlich selbst das Wort ergreifen“ und erhielt durch die Dramatikerin Gerhild Steinbuch zusätzlichen Text. ³³⁵ Außerdem fand im Anschluss an eine Vorstellung ein Podiumsgespräch mit Martina Maurer, der stellvertretenden Geschäftsführerin des Gewaltschutzzentrums Oberösterreich, statt. ³³⁶ Es gibt Veranstaltungen mit Titeln wie „Carmen: Nie wieder Femizid!“, ³³⁷ Opernkritiker, die von „problematischen Femiziden des Opernrepertoires“ schreiben, ³³⁸ und Artikel zu Opern, die Titel wie „María de Buenos Aires: Eine Stimme gegen Femizide“ ³³⁹ oder „Der Fall Wozzeck: Psychogramm eines Femizids“ ³⁴⁰ tragen. Beinahe undenkbar erscheint es, sich

³³⁰ Bentert 2025.

³³¹ Kosmos Theater 2024, Web.

³³² Odeon Theater 2024, Web.

³³³ Volksoper Wien 2025, Web.

³³⁴ Bovelino 2025, S. 36–38.

³³⁵ Melle 2026, S. 47.

³³⁶ Landestheater Linz 2026, Web.

³³⁷ Volksoper Wien 2024, Web.

³³⁸ Gajdos 2024, Web.

³³⁹ Tomasovsky 2024, Web.

³⁴⁰ Athanasiadis 2022, Web.

künstlerisch mit dem Thema Frauenmord zu beschäftigen, ohne den sehr präsenten Femizid-Diskurs zu streifen. Ganz im Gegenteil rücken Frauenmorde und Femizide ins Zentrum verschiedenster Projekte. Die Aktualität und Präsenz der Femizid-Problematik beeinflusst Lesarten von Frauenmorden auf der Bühne und darüber hinaus.

3.3.2 Der Mord an Marie

3.3.2.1 *Wozzeck* von William Kentridge (Salzburger Festspiele 2017)

Eine szenische *Wozzeck*-Produktion der Salzburger Festspiele markierte den Wendepunkt in der Rezeptionsgeschichte der Oper nach dem Zweiten Weltkrieg (siehe Kapitel 2.3.4.). Mitsamt dieser Inszenierung entstanden in Salzburg seit 1951 vier *Wozzeck*-Produktionen: 1951 (Musikalische Leitung: Karl Böhm, Regie: Oscar Fritz Schuh), 1971 (Musikalische Leitung: Karl Böhm, Regie: Gustav Rudolf Sellner), 1997 (Musikalische Leitung: Claudio Abbado, Regie: Peter Stein), 2017 (Musikalische Leitung: Vladimir Jurowski, Regie: William Kentridge). Die jüngste Inszenierung von Kentridge, eine Koproduktion der Salzburger Festspiele mit der Metropolitan Opera New York, der Canadian Opera Company Toronto und der Opera Australia, feierte am 8. August 2017 im Haus für Mozart Premiere.³⁴¹ Kentridge, der 1955 in Johannesburg (Südafrika) geboren wurde, hat mit Zeichnungen, Filmen, Theater- und Opernproduktionen internationales Ansehen erworben.³⁴² Seine animierten Kurzfilme aus den 1980ern, die auf großformatigen Kohlezeichnungen beruhen und sich kritisch mit der Vergangenheit und Gegenwart Südafrikas auseinandersetzen, bilden den Grundstein für sein umfangreiches Oeuvre.³⁴³ Im Bereich der Oper inszenierte er *Die Zauberflöte* von Mozart, *Die Nase* von Schostakowitsch und *Lulu* sowie *Wozzeck* von Berg. Seine Produktionen waren in Opernhäusern wie der Metropolitan Opera in New York oder dem Teatro alla Scala in Mailand und bei Festivals in Salzburg oder Aix-en-Provence zu sehen.³⁴⁴

Für die Inszenierung von *Wozzeck* wählte Kentridge einen Zugang über selbstangefertigte Kohlezeichnungen, die durch ihre graue Körnigkeit die Atmosphäre des Stücks abbilden sollen. Diese Zeichnungen stellen als großflächig-animierte Projektionen einen wesentlichen Teil der Kulisse dar: „Within the production, there is the large cyclorama, the backdrop, in which the projections which we show are the imaginings of Wozzeck – of explosions, of fires,

³⁴¹ Salzburger Festspiele 2017, Web; Salzburger Festspiele 2025, Web.

³⁴² Salzburger Festspiele 2019, Web.

³⁴³ Folkwang Museum 2025, Web.

³⁴⁴ Salzburger Festspiele 2019, Web.

which are there in the Buchner play [sic] from 1837 but which are in a sense a premonition of what came to be in 1914 [...]“, erklärt der Regisseur.³⁴⁵ Die Zeichnungen bilden die Wahrnehmung der Titelfigur ab und setzen die Handlung dadurch in den Ersten Weltkrieg, in dessen unmittelbarer zeitlicher Nähe die Oper entstanden ist (siehe Abb. 9).³⁴⁶



Abbildung 9: Schlachtfeld mit überdimensionaler Gasmasken für „Wozzeck“ bei den Salzburger Festspielen 2017 (Kohlezeichnung von William Kentridge).

Das Leading Team der Produktion bestand neben Kentridge aus Co-Regisseur Luc De Wit, Kostümbildnerin Greta Goiris, Bühnenbildnerin Sabine Theunissen, Video Compositor und Editor Catherine Meyburgh, Lichtdesigner Urs Schönebaum und Video Operator Kim Gunning.³⁴⁷ Theunissen schuf eine Bühne aus Holzstegen und jeder Menge Mobiliar, die sich durch die großflächigen Projektionen auf eine halbrunde Rückwand in verschiedenste Innen- und Außenräume verwandeln ließ. Projektionen, Zeichnungen und Körpersprache wurden dabei bereits im Vorfeld in Johannesburg kreiert, wo Kentridge ein kreatives Team aus Set- und Lichtdesigner*innen, Schauspieler*innen und Tänzer*innen versammelte.³⁴⁸ Das surreal gestaltete Setting des Ersten Weltkriegs wird zum Schauplatz des Mordes an Marie durch den Soldaten Wozzeck: Eine Gewalttat, die Kentridge in einem einführenden Video als „violence provoked by humiliation“ bezeichnet. Wozzeck werde vom Doktor, vom Hauptmann, von seiner Frau und vom Tambourmajor gedemütigt. Die daraus entstehende „violence“, Gewalt, richte sich gegen ihn selbst und gegen Personen seines Umfeldes.³⁴⁹ Es handle sich zwar um eine Geschichte, die in den 1830ern geschrieben wurde und hier im Ersten Weltkrieg angesiedelt ist, aber Gewalt gegen Menschen, gegen Personen, die man liebt, als Reaktion auf Depression und Verzweiflung, sei eine sehr aktuelle Thematik.

³⁴⁵ Kentridge Studio 2017, Web.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Salzburger Festspiele 2017, Web.

³⁴⁸ Kentridge Studio 2017, Web.

³⁴⁹ Salzburger Festspiele 2017, Web.

Kentridge verortet hier tiefgründige Fragen, die er als „multi-layered“ in Bezug auf die Geschichte beschreibt.³⁵⁰ Auf seiner Homepage heißt es:

„One has to think, what is the violence in Wozzeck that takes him into the state in which he would kill that which he loves most: Marie? Obviously, it is a long tradition of men’s violence against women. It’s a long tradition of people who are depressed, finding their only relief in violence, to make themselves feel alive – either to suffer violence or to inflict violence.“ – William Kentridge³⁵¹

In der Mordszene tritt Wozzeck, Matthias Goerne, wie in den übrigen Szenen, mit dunkler Hose, weißem Hemd und grüner Militärjacke auf. Marie, Asmik Grigorian, trägt ein untailliertes rotes Hemd-Kleid mit braunen Stiefeletten und einem hellgrauen Kopftuch. Die blaue Schürze, die sie im ersten Akt zu diesem Kleid trug, ist seit ihrer Beziehung mit dem Tambourmajor abgelegt. Als „Waldweg am Teich“ dient der Holzsteg aus verschiedenen Brettern, der sich von der rechten hinteren Bühne über die Mitte nach vorne zieht und durch Beleuchtung hervorgehoben wird. Im Hintergrund sieht man die Kohlezeichnung eines leeren Schlachtfeldes, das einen Außenraum vermittelt (siehe Abb. 10). Wozzeck betritt den Holzpfad zuerst, Marie folgt zögerlich, bis sie ihn mit den Worten „komm schneller“ überholt (T. 74). Als Wozzeck: „Du sollst dableiben, Marie. Komm setz’ Dich“ singt, bleibt Marie stehen, setzt sich allerdings nicht (T. 75). Mit den Worten „s’ist still hier“ berührt Wozzeck Marie und drückt ihren Kopf in einer sanften Umarmung an seine Brust (T. 79). Maries „Ich muß fort“ führt zur Auflösung dieser Umarmung, doch Wozzeck hält sie an der Schulter fest (T. 84). Eine neuerliche Annäherung unternimmt Wozzeck mit der Phrase „Was Du für süße Lippen hast“, bei der er über Maries Lippen streicht (T. 86). Sie nimmt daraufhin seine Hand und küsst sie, bevor er sie langsam entzieht. Auf die Worte „wenn ich Dich noch oft so küssen dürft“ hin, greift Marie nach Wozzeck, um ihn zu küssen, doch er wendet sich mit seinem „Aber ich darf nicht“ ab (T. 90–91). Marie umklammert Wozzeck mit den direkt darauffolgenden Xylophon-Schlägen (T. 92). Der Satz „Dich wird beim Morgentau nicht frieren“, lässt sie auf den Boden sinken, wo sie Wozzecks Beine umklammert hält (T. 94). „Was sagst Du da?“, fragt sie in dieser Position, worauf Wozzeck mit „Nix“ antwortet (T. 95–96). Dann löst sich Marie im *langen Schweigen* und dreht sich sitzend nach vorne. Es folgt der musikalische Mondaufgang, bei dem sich Wozzeck langsam zu Marie hinunterbeugt (T. 97–98). Marie unterbricht sein Hinunterbeugen mit der Phrase: „Wie der Mond rot aufgeht!“ (T. 98–99). Wozzeck schaut schnell auf und geht den Steg ein Stück weiter hinunter, um sich den Mond anzusehen, während Marie sitzend hinter ihm

³⁵⁰ Opéra national de Paris 2022, Web.

³⁵¹ Kentridge Studio 2017, Web.

bleibt. „Wie ein blutig Eisen!“, antwortet er, den Blick in den Saal gerichtet und verharret in dieser Position (T. 100). Als Marie fragt, wieso er zittere, beginnt rot-gelbes Feuerleuchten von rechts nach links über die dunkle Projektionsfläche zu ziehen. Vor diesem Hintergrund singt Wozzeck die Sätze „Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht!“ ins Publikum (siehe Abb. 11), dann dreht er sich um, geht auf die sitzende Marie zu und stößt ihr ein Messer in den Leib (T. 102–103). Mit ihrem Hilfeschrei leuchtet die große Projektion auf einen Schlag rot auf und weiße Farbe wird auf der Fläche verschmiert. Marie rollt vom Steg und bleibt regungslos liegen. Als „das Thema der Klage über ihr Elend (,o Marie‘)“ in den Streichern erklingt, kehrt die Projektion zum dagewesenen dunklen Feld zurück. Wozzeck bleibt am Steg stehen und blickt auf Marie, deren Tod er feststellt (T. 105–106). Bis zum Ausklang der Szene, an dem das Licht erlöscht, verharret er in dieser Position. Mit Beginn der Verwandlungsmusik zieht erneut das projizierte Feuerleuchten über die Bühne (T. 109). Dazu kommt eine Kohlezeichnung von Maries Kopf, der mit offenen Augen leblos in die Höhe starrt und die gesamte Bühne für sich einnimmt (T. 111). Am Höhepunkt des ersten *Crescendos* wird die Projektion mit einem *Black* abgebrochen, das für die Takte des Schlagwerks anhält (T. 114–116). Im beginnenden zweiten *Crescendo* treten von links und rechts Darsteller*innen für die Folgeszene auf und nehmen ihre Plätze ein. Parallel dazu werden tanzende Paare in Überlebensgröße auf die Bühne projiziert (T. 117–121). Dieses Video präsentiert sich nicht nur als Übergang in die nächste Szene, sondern stellt mit dem Motiv des Tanzes auch einen Bezug zum Tanz von Marie und dem Tambourmajor im zweiten Akt her.³⁵²



Abbildung 10: „Du sollst dableiben, Marie.“, Matthias Goerne (*Wozzeck*) und Asmik Grigorian (*Marie*) in der Inszenierung von William Kentridge bei den Salzburger Festspielen 2017 (Foto von Ruth Walz).

³⁵² Berg 2017, Video.



Abbildung 11: „Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht!“, Matthias Goerne (Wozzeck) und Asmik Grigorian (Marie) in der Inszenierung von William Kentridge bei den Salzburger Festspielen 2017 (Foto von Leo Neumayr).

Insgesamt setzt die Inszenierung auf starke Bilder, die durch das Verschmelzen von Bühne und Projektionen entstehen. In der Mordszene staut sich das Potential der visuellen Ebene, die mit einem düsteren Feld beginnt, bis zur Tat auf. Beim ersten Messerstich kommt es zur Explosion, die durch das aufblitzende Feuerleuchten erst kurzfristig angekündigt wird. Dass Wozzeck die Sätze „Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht!“ zu diesem Feuerleuchten ins Publikum spricht, verdeutlicht, dass die Projektionen Wozzecks Innenleben darstellen. Zuvor kalt und abweisend gegenüber Maries Berührungen und ihrem klammernden Festhalten, glühen Wozzecks Emotionen wie die Bühne bei der Mordtat auf. Schnell kehrt allerdings das dunkle Bild des Feldes zurück. Anstatt *scheu* und *geräuschlos* davonzustürzen, wie es Berg in der Partitur vermerkte, bleibt Wozzeck stehen und sieht auf die Leiche, bis das Licht der Szene erlöscht. Die Verwandlungsmusik wird zweigeteilt: Das erste *Crescendo* ist als Epilog des Mordes gestaltet. Das zweite stellt die tatsächliche „Verwandlung“ zur nächsten Szene dar. Im Epilog des Mordes wird die Tat auf intensive Weise verkürzt noch einmal dargestellt: Es beginnt mit aufblitzendem Feuerleuchten und endet mit Maries Tod. Der gezeichnete Kopf ihrer Leiche prangt als Resultat der Szene im Großformat auf der Bühne.

„Beim Mord an Marie sieht man Blitze wie Artilleriefeuer: Wozzecks individuelle Gewalt, so zeigt Kentridge, ist unmittelbare Folge der kollektiven Gewalt des Krieges.“, schrieb Bernhard Neuhoff für BR-Klassik über die Premiere der Produktion.³⁵³ Andere Rezensionen kommen ganz ohne Anmerkungen zur Mordszene aus.³⁵⁴ Im Vordergrund der Berichterstattung steht das außergewöhnliche künstlerische Gesamtkonzept von Kentridge.

³⁵³ Neuhoff 2017, Web.

³⁵⁴ Beispielsweise Korentschnig 2017, Web.

Weder er selbst noch Journalist*innen scheinen den Femizid-Begriff in Verbindung mit der Salzburger Produktion zu setzen. Kentridge spricht hingegen konsequent von „violence“. Dass er um die Aktualität, die Tiefe und Vielschichtigkeit der Thematik weiß, macht er jedoch in seinen Aussagen deutlich.³⁵⁵

3.3.2.2 *Wozzeck* von Simon Stone (Wiener Staatsoper 2022)

In Wien stand *Wozzeck* nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst 1952 im Theater an der Wien auf dem Spielplan, das übergangsweise als Ausweichquartier für die im Krieg zerstörte Staatsoper diente. Gleich unter den ersten Vorstellungen der wiedereröffneten Wiener Staatsoper im November 1955, kehrte die Oper ans Haus am Ring zurück. Seither entstanden dort drei szenische Neuproduktionen, die insgesamt über 100 Aufführungen verzeichneten: 1955 (Musikalische Leitung: Karl Böhm, Regie: Oscar Fritz Schuh), 1987 (Musikalische Leitung: Claudio Abbado, Regie: Adolf Dresen), 2022 (Musikalische Leitung: Philippe Jordan, Regie: Simon Stone).³⁵⁶ Mit Simon Stone, der 1984 in Basel geboren wurde und in Australien aufwuchs, entschied sich die Staatsoper für einen Regisseur, der im Theater international reüssiert. Seine Bearbeitungen von Ibsens *John Gabriel Borkman* oder Tschechows *Drei Schwestern* wurden vielfach ausgezeichnet.³⁵⁷ Im Jahr 2016 gab Stone sein Opernregie-Debüt mit einer Inszenierung von Korngolds *Die tote Stadt* am Theater Basel. Es folgten unter anderem Arbeiten für die Salzburger Festspiele, das Festival d'Aix-en-Provence, die Metropolitan Opera oder die Opéra de Paris.³⁵⁸

„Die fatalen Konsequenzen, die entstehen, wenn einzelne Personen Macht über andere gewinnen und diese demütigen, sind allgegenwärtig und auf jede Gesellschaft übertragbar.“, sagt Simon Stone in Bezug auf *Wozzeck* und präsentiert in seiner Inszenierung für die Wiener Staatsoper eine Übertragung in die gegenwärtige Wiener Gesellschaft.³⁵⁹ Das Stück müsse für Stone im Jetzt spielen – nicht nur, weil er Geschichten gerne in greifbaren Welten erzähle, sondern auch weil Bergs Oper ein heutiges Problem handle: „Femizid ist ein großes Problem in Österreich“, macht er in einem Interview mit dem Bühne-Magazin deutlich.³⁶⁰ Dass das Thema Femizid, ein „brennender Themenkomplex“, für diese

³⁵⁵ Opéra national de Paris 2022, Web.

³⁵⁶ Wiener Staatsoper, Web.

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Salzburger Festspiele 2023, Web.

³⁵⁹ Läng 2022, S. 17.

³⁶⁰ Athanasiadis 2022, Web.

Produktion zentral ist, geht auch aus dem dazugehörigen Programmheft hervor:³⁶¹ Unter verschiedenen Texten und Interviews befindet sich ein Gespräch mit Monika Jank (Wiener Interventionsstelle gegen Gewalt in der Familie) und Isabel Haider (Institut für Strafrecht und Kriminologie der Universität Wien). Sie nehmen zum Begriff des Femizids Bezug, skizzieren die Situation in Österreich, diskutieren Problematiken und berichten von Erfahrungen mit Tätern und Opfern.³⁶² Täter- und Opferrollen bilden in ihrer Konstruktion wichtige Anhaltspunkte für Stones zeitgenössische *Wozzeck*-Interpretation: Wozzeck sei in vielfacher Hinsicht ein Opfer, aber der Mord an Marie mache ihn zum Täter. „Diese Tat ist nicht ableitbar aus seiner Opferrolle!“, denn auf Betrug stehe kein Todesurteil.³⁶³ Stone möchte Wozzecks verletzte Männlichkeit genauso beleuchten wie die Gesellschaft, die Täter wie ihn produziert und legitimiert.³⁶⁴

Die weiße Drehbühne von Bob Cousins erlaubt schnelle und zahlreiche Bildwechsel, die das heutige Wien präsentieren. Zu sehen ist unter anderem die U3-Station Simmering, eine Warteschlange vor dem AMS oder ein Würstelstand. James Farncombe wirkte als Lichtdesigner, Alice Babidge und Fauve Rykebusch zeichneten sich für die Kostüme verantwortlich. Wozzeck, Christian Gerhaher, trägt eine dunkelbraune Cordhose, ein hellblau-weiß gestreiftes Hemd, eine hellbeige Jacke und weiße Sneakers. Diese Zusammenstellung, die in manchen Szenen ergänzt wird, hat Wiedererkennungswert: Wenn Wozzeck am Ende der Wirtshausszene der Figur des Narren begegnet, erkennt man etwa, dass dieser optisch eine Verdopplung der Wozzeck-Figur darstellt. Der Narr ist aber nicht nur ein Duplikat, sondern mit blutbefleckten Ärmeln und einem Messer in der Hand eine Vorwegnahme des mordenden Wozzeck. Sein einziger Satz lautet: „Ich riech, ich riech Blut!“. Schon in der Verwandlungsmusik nach der Rasierszene kündigt eine Vision Wozzecks Blut an: Wozzeck sieht blutbespritzte Männer, denen beim Rasieren die Kehle durchgeschnitten wurde. Am Ende des zweiten Aktes, nach der Auseinandersetzung zwischen Wozzeck und Tambourmajor, zieht Wozzeck mit dem Satz „Einer nach dem anderen“ das Messer aus seinem Rucksack, mit dem er Marie erstechen wird. Dazu ertönt das unheilverkündende *H*, das auf die kommende Mordszene hinweist.

³⁶¹ Láng 2022, S. 19.

³⁶² Ebd., S. 104–109.

³⁶³ Ebd., S. 19.

³⁶⁴ Wiener Staatsoper 2022, Web.

Die erste Szene des dritten Aktes spielt bereits am Schauplatz des Mordes, an dem die weiße Drehbühne mit hohem Gras bewachsen ist. Marie, Anja Kampe, trägt Skinny-Jeans, ein weißes T-Shirt unter einem dunkelgrauen Hoodie, weiße Sneakers und eine Kette mit Kreuz-Anhänger. Sie liest in einer kleinen Bibel, während ihr Sohn im Freien spielt. Beim Übergang in die Mordszene dreht sich die Bühne, sodass das Kind links verschwindet und Wozzeck rechts im hohen Gras auftaucht. Dabei wechselt das Licht in eine rötlich, orangene Abendstimmung. Mit dem ersten Satz „Dort links geht’s in die Stadt“, geht Marie auf Wozzeck zu (T. 73). Trotz der Aufforderung Wozzecks, sich hinzusetzen, bleibt sie stehen, woraufhin er ein betont aggressives „Komm“ an sie richtet (T. 76). Sofort wechselt Wozzeck jedoch in einen freundlichen Ton zurück. Marie ist verängstigt und beobachtet ihn mit besorgtem Blick. Im Folgenden schleicht Wozzeck um Marie herum, berührt sie („S’ist still hier“ T. 79, „Weißt noch Marie“ T. 81), lässt jedoch wieder von ihr ab. Nachdem Wozzeck fragt, ob sie sich fürchte, singt er von ihr losgelöst: „Und bist doch fromm? Und gut! Und treu!“, wobei er nach jedem Satzteil in lautes Kichern verfällt (T. 84–85). Abermals ändert Wozzeck plötzlich seinen Tonfall und kommt Marie mit dem Satz „Was du für süße Lippen hast“ nahe (T. 86–92, siehe Abb. 12). Er zieht sie zu sich, als ob er sie küssen wollte, lässt sie aber wieder los. Mit den Xylophon-Schlägen des Nachttaus nimmt Marie eine sich selbst festhaltende, zitternde Haltung ein (T. 92). „Wer kalt ist, den friert nicht mehr! Dich wird beim Morgentau nicht frieren.“, sagt ihr Wozzeck von hinten ins Ohr (T. 93–95). Mit Maries ängstlicher Reaktion „Was sagst du da?“ wendet sich Wozzeck nach links ab und beginnt, in seinem Rucksack zu kramen (T. 95). „Nix.“, antwortet er, während er das Messer aus dem Rucksack zieht und abgewandt verborgen hält (T. 96). Im Schweigen stehen Wozzeck und Marie wenige Schritte voneinander entfernt an der Bühnenrampe. Als der musikalische Mondaufgang einsetzt, hält Marie mit einer Hand ihre Kreuz-Kette fest, in der anderen Hand die kleine Bibel. Das Licht wird weiß-bläulich (T. 97). „Wie der Mond rot aufgeht“, singt sie ins Publikum (T. 98–99). „Wie ein blutig Eisen“, antwortet Wozzeck, ebenfalls ins Publikum gerichtet (T. 100). Mit dem *Tremolo* der Bratschen beginnt sich Wozzeck schulterkreisend für seine Tat bereit zu machen. Marie fragt daraufhin: „Was zitterst?! Was willst?“ (T. 101–102). Wozzeck dreht sich bedrohlich zu ihr – in der einen Hand das Messer, in der anderen seinen Rucksack – und singt wieder betont aggressiv: „Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht!“ (T. 102–103, siehe Abb. 13). Von Maries Hilfeschrei ertönt nur das „Hil-“, denn Wozzeck stürzt auf sie zu und durchschneidet ihr die Kehle. Marie lässt die Bibel fallen, greift sich an den Hals und versucht nach hinten zu fliehen. Nach wenigen Schritten bricht sie zusammen und sinkt ins hohe Gras. Wozzeck, der ihr langsam gefolgt

ist, lässt sein Messer fallen und blickt auf Maries Leiche, deren Tod er feststellt. Das Licht verdunkelt sich. Mit den Abtritts-Motiven öffnet Wozzeck einen im Gras liegenden Kanaldeckel (T. 107–108). Dorthinein zieht er Maries toten Körper, als das erste *Crescendo* der Verwandlungsmusik ertönt (T. 109–114). Dann blickt er verstört ins Publikum, bevor er im Schlagwerkpart den Deckel schließt (T. 114–115). Im zweiten *Crescendo* wird die gesamte Bühne in rotes Licht getaucht und die Darsteller*innen der kommenden Szene treten von rechts und links auf (T. 117–121).³⁶⁵



Abbildung 12: „Was Du für süße Lippen hast“, Anja Kampe (Marie) und Christian Gerhaher (Wozzeck) in der Inszenierung von Simon Stone an der Wiener Staatsoper 2022 (Foto von Michael Pöhn).



Abbildung 13: „Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht!“, Christian Gerhaher (Wozzeck) und Anja Kampe (Marie) in der Inszenierung von Simon Stone an der Wiener Staatsoper 2022 (Foto von Michael Pöhn).

Stone erzählt den Mord an Marie als zeitgenössischen Kriminalfall, der einer jener österreichischen Femizide sein könnte, von denen das Opernpublikum in der Zeitung gelesen hat. Dabei rückt die psychologische Entwicklung Wozzecks zum Mörder in den Fokus: Die zerschnittenen Kehlen der Rasierszene, die Darstellung des Narren als blutigen Wozzeck und das Messer, das dieser längst im Rucksack mit sich trägt, geben Auskunft über die Täter-Seite der Titelrolle, die der Regisseur nicht über Wozzecks Opfer-Seite definieren

³⁶⁵ Berg 2022, Video.

möchte. Der Mord ist beschlossene, gereifte Sache, wenn Wozzeck mit seinem Rucksack im hohen Gras auftaucht und sich Marie in Stimmungsextremen zwischen aggressivem Schreien und Kichern nähert. In letzter Hoffnung auf einen guten Ausgang der Situation hält Marie ihre Kreuz-Kette und die Bibel fest, die mit dem tödlichen Schnitt zu Boden fällt. Die Mordszene ist außerdem durch ein kontrastreiches Lichtkonzept gestaltet: Zuerst schimmert die Szenerie orange wie das Abendrot, dann scheint der fahl-weiße Mond, schließlich verdunkelt sich die Nacht, bevor ein blutrotes Licht in der Verwandlungsmusik mit den natürlichen Tages- und Nachtstimmungen bricht.

„Am Ende steht ein Femizid in freier Natur, der verdruckste, unsichere, gebeutelte Wozzeck mordet wie im ‚Tatort‘.“, schreibt Egbert Tholl in seiner Rezension für die Süddeutsche Zeitung.³⁶⁶ In der Kleinen Zeitung ist von einer eskalierenden Situation die Rede, die wienerisch ausgedrückt „auf irgendeiner Gstätten mit einem Femizid tragisch endet.“.³⁶⁷ Es gibt aber auch Pressestimmen, die ohne den Femizid-Begriff auskommen: Der Standard etwa titelte mit: „Studie zu toxischer Männlichkeit“, schreibt von Mordfantasien und Aggressionsstau torkelnder Männerseelen, während das Wort „Femizid“ ausgespart wird.³⁶⁸ Die öfters gezogene Parallele zu zeittypischen TV-Krimis³⁶⁹ und die blutigen Referenzstellen innerhalb des Stückes zeigen jedenfalls, dass Stones Inszenierung auf den Mord an Marie ausgerichtet ist. Er selbst und das Programmheft der Wiener Staatsoper benennen diesen Mord als Femizid.

3.3.2.3 *Wozzeck* von Christiane Iven (Anhaltisches Theater Dessau 2025)

Anlässlich des 100-jährigen Uraufführungsjubiläums von *Wozzeck* produzierte das Anhaltische Theater Dessau eine Neuproduktion der Oper. Die Premiere fand im Rahmen des jährlich stattfindenden, genreübergreifenden Kurt Weill Fests am 1. März statt.³⁷⁰ Regie führte Christiane Iven, die am Anhaltischen Theater mit *La Traviata* im Jahr 2023 ihre erste Operninszenierung vorlegte. 1965 in Hamburg geboren, war die Künstlerin von 1986 bis 2015 als Opern- und Liedsängerin international tätig. Als Ensemblemitglied der Staatsoper Stuttgart und an weiteren europäischen Opernhäusern arbeitete sie mit namhaften Regisseur*innen wie Calixto Bieito, Claus Guth, Peter Konwitschny, Stephan Herheim,

³⁶⁶ Tholl 2022, Web.

³⁶⁷ Gasser 2022, Web.

³⁶⁸ Tošić 2022, Web.

³⁶⁹ Tholl 2022, Sinkovicz 2022, Web.

³⁷⁰ Anhaltisches Theater 2025, Web.

Andrea Moses, Jossi Wieler und Sergio Morabito zusammen. Seit 2013 hat Iven eine Professur für Gesang an der Hochschule für Musik und Theater in München inne.³⁷¹

Iven zeigt Wozzecks Wahnsinn als Konsequenz von Gewalt und sozialer Isolation. Dabei setze sie nicht auf eine realistische Darstellung der Handlung, sondern auf verzerrte Perspektiven, schroffe Kontraste und karge Räume, die das Gefühl der Beklemmung und Entfremdung hervorrufen sollen. Die Umgebung der Hauptfiguren sei deformiert, bedrohlich und spiegle die psychische Verfassung der Titelfigur wider. Stetiger Erniedrigung und Gewalt ausgesetzt, wird Wozzeck zum Täter: „Die Ermordung Maries durch Wozzeck ist jedoch nicht nur eine persönliche Tragödie, sondern verweist auf ein größeres gesellschaftliches Muster, in dem Frauen Gewalt erfahren, sobald sie männliche Dominanz infrage stellen.“, macht Iven innerhalb eines Interviews im Programmheft deutlich.³⁷² Marie sei finanziell und sozial von Wozzeck abhängig, wodurch sie sich als Frau in einer gesellschaftlich schwächeren Situation befinde. Mit ihrer Hinwendung zum Tambourmajor entreiße sie Wozzeck die Kontrolle über sich, die er als Mann und Versorger beanspruche. Grausamer Höhepunkt dieses Besitzanspruches sei die „Bestrafung“ mit dem Tod. Die Gewalt setze sich allerdings fort, denn das Kind sei der nächste Mensch, der von zerstörerischen Strukturen der Gesellschaft geprägt werde. Iven schildert *Wozzeck* daher als düstere Reflexion darüber, wie Trauma und Leid von einer Generation zur nächsten weitergegeben werden können.³⁷³ Auch wenn sie im Interview den Femizid-Begriff nicht verwendet, wird doch das gesellschaftliche Muster beschrieben, das damit gemeint ist. Einen gesonderten Beitrag zur Frauenmord-Thematik liefert das Programmheft mit dem Text „Absicherung männlicher Herrschaft“ von Alex Wischnewski. Er legt „Feminizide“ als extremen Ausdruck hierarchischer Geschlechterverhältnisse und männlichen Dominanzbestrebens aus.³⁷⁴ „Todeston H“ von Wolfgang Willaschek, ein weiterer Text des Programmhefts, widmet sich ebenfalls dem Mord an Marie.³⁷⁵

Der Bühnenraum, der von Guido Petzold gestaltet wurde, besteht aus einer weißen Plattform mit einem seichten, quadratischen Wasserbecken an der rechten Seite. Eine weiße Bank und drei weiße Sitzwürfel vervollständigen die Kulisse. Spielt eine Szene in einem Innenraum, ist die Fläche mit einer weißen Rückwand und einer Seitenwand auf der rechten Seite

³⁷¹ Anhaltisches Theater 2023, Web.

³⁷² Colossale 2025, S. 22.

³⁷³ Ebd., S. 22–25.

³⁷⁴ Wischnewski 2025, S. 30–31.

³⁷⁵ Willaschek 2025, S. 28.

geschlossen. Wechselt man in Außenräume, fahren die Wände in die Höhe und geben den Blick auf eine Leinwand frei, auf die je nach Bedarf ein Hintergrundbild projiziert werden kann. In der Mordszene ist es das Hintergrundbild großer Baumstämme eines düsteren Waldes. Bei hochgefahrenen Wänden wird zudem der Blick auf Schilf frei, das die Plattform umrahmt. Die Kostüme von Kristina Böcher sind wie die Bühne keiner bestimmten Zeit zugeordnet: Wozzeck, Kay Stieffermann, trägt Hemd und Hose aus einem braunen, transparenten Stoff, dazu einen Ledergurt, in dem er sein Arbeitsmesser mit sich trägt, und schwarze Stiefel. Marie, Ania Vegry, trägt einen kurzen, Rokoko-inspirierten Rock mit einem gelben T-Shirt und einem orangenen Rüschen-Gilet. Unter dem Rock ragen silberne Leggings hervor, die zu ihren silbernen Stutzen passen. Schwarze, geschnürte Stiefel mit Absatz ergänzen das Kostüm. Das Kind ist wie Wozzeck gekleidet.

Zu Beginn der Mordszene stehen Wozzeck und Marie zwischen Schilf und Plattform in der Mitte der Bühne. Beim Becken sitzt das Kind und hält seine Füße ins Wasser. Marie singt: „Dort links geht’s in die Stadt. S’ist noch weit; komm schneller“ (T. 73–74). Wozzeck packt Maries Arm und zerrt sie mit den Worten „Du sollst dableiben, Marie“ (T. 75) auf die Plattform, wo er sie auf einen Sitzwürfel drückt. „Bist weit gegangen, Marie. Sollst dir die Füße nicht mehr wund laufen.“ (T. 77–78), fährt er fort und kniet sich vor ihr nieder, um ihr Schuhe und Socken auszuziehen. Als er Marie fragt, ob sie noch wüsste, seit wann sie einander kennen, nimmt Wozzeck ihr nacktes Bein, streichelt es zärtlich, legt seinen Kopf darauf und schiebt ihn weiter nach oben, um sich unter ihren Rock zu graben. Mit dem Gedanken „Und was meinst, wie lang es noch dauern wird?“ (T. 83) steht er auf und wendet sich ab. Marie nützt den Moment, um mit ihrem „Ich muß fort.“ (T. 83–84) einen Fluchtversuch zu starten. Wozzeck packt die weglauende Marie jedoch und drückt sie auf den Würfel zurück. „Fürchtest dich, Marie?“, fragt Wozzeck mit einem Lachen zwischen „Und bist doch fromm? Und gut! Und treu!“ (T. 84–85). Er stellt sich hinter sie und hält ihren Kopf fest, sodass beide ins Publikum blicken. Mit „Was du für süße Lippen hast, Marie! Den Himmel gäb’ ich drum und die Seligkeit, wenn ich dich noch oft so küssen dürft.“ (T. 86–91) streicht er über ihre Lippen und Schultern. Das darauffolgende „Aber ich darf nicht!“ (T. 91) wird durch einen festeren Griff begleitet, mit dem Wozzeck Marie würgt. Sie greift mit beiden Händen nach seinen, um den Griff zu lockern. „Wer kalt ist, den friert nicht mehr!“ (T. 93–94), singt Wozzeck, lässt los und streichelt Maries Kopf, dem er im Moment des Schweigens einen Kuss aufdrückt. Der beginnende Mondaufgang lässt Wozzeck aufblicken (T. 97). Gebannt löst er sich von Marie und setzt sich links neben sie auf den

Würfel. Mit dem *Tremolo* der Bratsche, zieht er langsam sein Messer aus dem Gurt (T. 101). „Was zitterst?! Was willst?“ (T. 101–102), fragt Marie, sieht das Messer und will reflexartig weglaufen. Wozzeck packt sie mit einer Hand am Handgelenk, mit der anderen hält er sein Messer hoch und singt: „Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht!“ (T. 102–103). Marie zappelt und will verzweifelt flüchten. Nach ihrem Hilfeschrei rammt ihr Wozzeck das Messer in den Bauch, hält sie fest und geht mit ihr zu Boden. Gleichzeitig fahren die Wände hinunter und schließen den Raum. Mit dem Wort „Tot“ (T. 106) zieht Wozzeck das Messer aus Maries Leib, dann schmeißt er es, vor der Leiche sitzend, in das nebenliegende Wasserbecken und verharnt bis zum Schluss der Szene in dieser Position. Das erste *Crescendo* der Verwandlungsmusik ertönt und Wozzeck steht langsam auf. Der geschlossene Raum ist hell beleuchtet und Wellenspiele des Wasserbeckens bewegen sich auf der weißen Rückwand. Auf der linken Seite der Bühne, die unbeleuchtet bleibt, tritt das Ensemble für die nächste Szene auf (T. 109–114). Mit dem Schlagwerkpart zieht Wozzeck Maries Leiche ins Wasser. Das Kind, das dadurch vertrieben wird, versteckt sich unter der weißen Bank (T. 114–116). Beim zweiten *Crescendo* tritt das Ensemble ins Licht der Plattform. Wozzeck, der beim Wasserbecken steht und auf Marie starrt, wird hingegen verdunkelt (T. 117–121).³⁷⁶

Iven erzählt den Mord an Marie in einem zeitlosen, abstrakten Setting: Wozzeck setzt Marie auf einen weißen Würfel, streichelt sie, würgt sie und drückt damit das ganze Spektrum seiner Gefühle in Bezug auf die Situation aus. Marie reagiert verängstigt, aber mit Widerstand, den sie durch ihre Fluchtversuche und das Wehren gegen feste Griffe zeigt. Das Messer trifft sie trotzdem mitten in den Bauch und wird von Wozzeck erst wieder herausgezogen, als sie bereits tot am Boden liegt. Anschließend schleift er die Leiche in das seichte Wasserbecken. Die ganze Zeit anwesend ist das Kind, das Zeuge der Gewalttat wird und sich anschließend versteckt. Nachdem zwei Szenen später auch Wozzeck tot im Wasserbecken liegt, kommt es im Orchester-Zwischenspiel zu seinen Eltern und versucht vergeblich, sie aufzuwecken. Die im Wasser liegende Mordwaffe steckt es ein. Am Schluss der Oper steht das von anderen Kindern verspottete Kind einsam auf der Bühnenrampe und zieht das Messer aus der Tasche. Leid und Gewalt sind an die nächste Generation weitergegeben, wie Iven zeigt.³⁷⁷

„Büchners und Bergs Themen sind Sprachlosigkeit, Entfremdung, Einsamkeit und – in der Dessauer Neuproduktion zentral – Femizid.“, berichtet Roland H. Dippel auf der Plattform

³⁷⁶ Berg 2025, Video.

³⁷⁷ Colossale 2025, S. 22–25.

Concerti.³⁷⁸ Für *Die Deutsche Bühne* rezensiert Joachim Lange hingegen ohne Femizid-Begriff: „Die Inszenierung stellt die Frage, wie sich das menschliche Versagen auch auf die nächste Generation auswirken kann.“³⁷⁹ Das *Orpheus-Magazin* kommt ebenfalls ohne Femizid-Begriff aus.³⁸⁰ Die *Wozzeck*-Produktion des Anhaltischen Theaters stellt den Mord an Marie zwar nicht als Femizid in den Mittelpunkt, trotzdem schwingt das Konzept geschlechtsbedingter Gewalt stark mit. Iven spricht von einem gesellschaftlichen Muster, „in dem Frauen Gewalt erfahren, sobald sie männliche Dominanz infrage stellen“,³⁸¹ ohne den Femizid-Begriff zu verwenden. Im Programmheft taucht dennoch der Begriff „Feminizid“ auf.³⁸²



Abbildung 14: „Wie der Mond rot aufgeht!“, Ania Vegry (Marie) und Kay Stieffermann (Wozzeck) in der Inszenierung von Christiane Iven am Anhaltischen Theater Dessau 2025 (Foto von Claudia Heysel).



Abbildung 15: „Tot!“, Ania Vegry (Marie) und Kay Stieffermann (Wozzeck) in der Inszenierung von Christiane Iven am Anhaltischen Theater Dessau 2025 (Foto von Claudia Heysel).

³⁷⁸ Dippel 2025, Web.

³⁷⁹ Lange 2025, Web.

³⁸⁰ Becker 2025, Web.

³⁸¹ Colossale 2025, S. 22.

³⁸² Wischniewski 2025, S. 30–31.

4 Conclusio: Der Mord an Marie – Ein Femizid?

Handelt es sich beim Mord an Marie um einen Femizid? – Diese Frage wurde auch den beiden Expertinnen im Programmheft zu *Wozzeck* an der Wiener Staatsoper gestellt. „Eindeutig“, lautete die Antwort von Monika Jank. „Ich erkenne hier eine Situation, die auch in der Realität vorkommt: Ein Mann glaubt – bewusst oder unbewusst –, der Frau gegenüber einen Besitzanspruch zu haben und erträgt es nicht, dass sie ihn betrügt oder verlassen will.“ Marie werde dafür bestraft, die Geschlechterordnung in der Beziehung verletzt zu haben und von der von ihr erwarteten Weiblichkeit, der Rolle der ergebenen Frau, abgewichen zu sein, ergänzt Isabel Haider.³⁸³ Der Femizid-Begriff lässt sich rückblickend auf den historischen Fall anwenden, der die Grundlage für *Woyzeck* sowie *Wozzeck* bildet: Somit ist der Mord an Marie „the killing of a woman because of her gender“³⁸⁴, „intentional killing with a gender-related motivation“³⁸⁵ oder die vorsätzliche Tötung einer Frau durch ihren Intimpartner.³⁸⁶ Mit dem von Russell 1976 etablierten Terminus „femicide“ entstand nicht nur eine neue Begrifflichkeit, sondern auch ein neues Bewusstsein für geschlechtsbedingte Morde an Frauen.³⁸⁷ Dieses Bewusstsein ist zwar eine Erscheinung der letzten Jahrzehnte, dennoch beschreibt der Femizid-Begriff ein altes Problem und kann rückwirkend angewandt werden.

Die vorliegende Arbeit hat sich tiefgehend mit dem Frauenmord in *Wozzeck* beschäftigt, um den Femizid-Begriff im Kontext der Oper zu beleuchten. Zu diesem Zweck wurde die Oper als multimediales, vielschichtiges Genre betrachtet und die Analyse des exemplarischen Stückes dreigeteilt: *Woyzeck* von Georg Büchner – *Wozzeck* von Alban Berg – *Wozzeck* heute. Beim Versuch, durch diese Trennung in die Ebenen der Textvorlage, Komposition und Inszenierung, die Mehrschichtigkeit des Mordes an Marie zu veranschaulichen, stellte sich heraus, dass drei Schichten zu eng gegriffen sein können: Sowohl dem historischen Mordfall als auch der Bearbeitung des Büchner-Textes durch Karl Emil Franzos würden eine eigene Ebene zustehen. Weiters wurde davon ausgegangen, dass die mediale Schichtung

³⁸³ Láng 2022, S. 108–109.

³⁸⁴ EIGE 2025, Web.

³⁸⁵ UN Women 2025, Web.

³⁸⁶ Beclin 2022, S. 225.

³⁸⁷ Russell 2001, S. 13–14.

künstlerischer Darstellungen desselben Frauenmords zu einem Ganzen verschmilzt. Dieses Gesamtprodukt wird in Form einer Operninszenierung für ein Publikum erlebbar.

Inwiefern spielen aber die unterschiedlichen historischen Kontexte des Mordes an einer Frau bei Büchner, Berg und heutigen Regisseur*innen von *Wozzeck* eine Rolle für die Darstellung des Mordes an Marie? Zur Zeit Büchners ließen verschiedene Mordfälle aufhorchen, die Eingang ins Drama gefunden haben könnten: Neben Frauenmorden durch Schmolling und Dieß etwa der Mord, den Schneider an seinem Gläubiger Lebrecht verübte.³⁸⁸ Die Tatsache, dass sich Büchner nicht ausschließlich von Frauenmorden inspirieren ließ, weist darauf hin, dass das Geschlecht des Opfers damals weniger Interesse erregte als die Psychologie des Täters und dessen Zurechnungsfähigkeit. Den dazugehörigen Diskursen und der Gewichtung des Damentextes zu Folge steht der Frauenmord in *Woyzeck* als solcher nicht im Zentrum.³⁸⁹ Ganz anders gestalteten sich die historischen Umstände für Bergs *Wozzeck* Anfang des 20. Jahrhunderts: Ein wechselseitiges Interesse zwischen Wissenschaft und Kunst resultierte in einer regen (künstlerischen) Auseinandersetzung mit weiblicher Sexualität.³⁹⁰ Berg könnte die untreue Marie etwa durch die Brille Weiningers als „Mutter und Dirne“, betrachtet haben, als eine Frau, die vernichtet werden will.³⁹¹ Ähnliches gilt für Lulu, die als Verführerin durch die Hand Jack the Rippers sterben muss, um eine gewisse Ordnung wiederherzustellen.³⁹² Nun scheint es aber, dass in *Lulu* die Frauenfigur und das Thema der weiblichen Sexualität im Vordergrund stehen, während in *Wozzeck* vornehmlich die männliche Titelrolle behandelt wird, mit der Berg sich selbst identifizieren konnte.³⁹³ Die Komposition der Oper steht nämlich in direktem Zusammenhang mit seinen eigenen demütigenden Erlebnissen des Ersten Weltkriegs.³⁹⁴ Militärische Aspekte des Stückes und die Unterdrückung des Soldaten gewinnen im Vergleich zu Büchner an neuer Bedeutung.³⁹⁵ Auch in der Mordszene ist es die Figur des Wozzeck, die Berg auf einfühlsame Art und Weise modelliert: Der Täter stürzt *scheu* und *geräuschlos* in drei musikalischen Etappen davon. Nach Wozzecks Tod, nicht aber nach jenem von Marie, steht außerdem ein verlängertes Orchester-Zwischenspiel, in dem Berg sein Mitgefühl für die Titelrolle ausdrückt.³⁹⁶

³⁸⁸ Schiemann 2017, S. 114–126.

³⁸⁹ Schmaus 2009, S. 308.

³⁹⁰ Catani 2005, S. 11.

³⁹¹ Weininger 1905, S. 311.

³⁹² Catani 2005, S. 194, S. 207.

³⁹³ Berg 19.08.1918.

³⁹⁴ Berg 07.08.1918, zit. n. Berg 1965, S. 376.

³⁹⁵ Hilmar 1978, S. 118–129.

³⁹⁶ Berg 1929, zit. n. Knaus 2023, S. 123.

100 Jahre nach Entstehung und Uraufführung der Oper erscheint der vertonte *Woyzeck*-Stoff wiederum in einem ganz anderen Kontext: Patriarchale Strukturen, die Gewalt an Frauen bestehen lassen, fördern oder legitimieren, werden hinterfragt und heftig kritisiert. Zudem erlangen Morde, die aus geschlechtsbezogenen Gründen von Männern an Frauen verübt werden, unter der Bezeichnung „Femizid“ verstärkte Aufmerksamkeit. Dass sich diese Aufmerksamkeit erst in den letzten Jahrzehnten verbreitete, wurde in Kapitel 2 deutlich, das in die wissenschaftliche Literatur zum Thema „Die Frau und der Tod (in der Oper)“ einführte und Vorreiter*innen wie Clément oder Bronfen vorstellte. Doch wie gehen Regisseur*innen in Zeiten, in denen man Femizide zu zählen beginnt, mit dem Frauenmord in *Wozzeck* um? Die Inszenierung von Kentridge aus dem Jahr 2018 bleibt in Konzeption und Rezeption noch unberührt von jeglicher Femizid-Thematik. Im Gegensatz dazu stellt Stone den Mord an Marie im Jahr 2022 dezidiert als Femizid in den Mittelpunkt. Iven präsentiert 2025 zwar eine *Wozzeck*-Produktion, die primär das Kind als Erben der Gewalt thematisiert, dennoch wird im Programmheft und in manchen Rezensionen von Femi(ni)zid geschrieben. Zusammenfassend kann man beantworten: Die unterschiedlichen historischen Kontexte des Mordes an einer Frau spielen eine große Rolle für die Darstellung des Mordes an Marie. Jede Stufe der Genese dieses Werks reflektiert nicht nur einen Frauenmord-Diskurs, sondern steht in Verbindung mit historischen Entwicklungen und Umbrüchen in der Gesellschaft. Wo Büchner im Rahmen einer gerichtspsychiatrischen Debatte rund um Zurechnungsfähigkeit zur fiktiven Pathogenese eines realen Frauenmörders inspiriert wurde, trifft das fragmentarische Drama zunächst auf Franzos, dann auf Berg und die Zeit des Ersten Weltkriegs, um letztendlich heute, in einer Gesellschaft, die für Femizide sensibilisiert ist, auf die Bühne gebracht zu werden.

Kann der Mord an Marie als Femizid bezeichnet werden? – Wie zu Beginn der Conclusio besprochen: Ja. Dennoch verlangt es in Bezug auf *Wozzeck* einer genaueren Analyse, um zu sehen, dass der Femizid nicht seit jeher im Mittelpunkt stand. Nicht nur, weil der Femizid-Begriff noch nicht existierte, sondern auch, weil sowohl Büchner als auch Berg in unterschiedlichen Zeiten mit unterschiedlichen Intentionen an den Stoff herangingen. Es lässt sich eine Fokusverschiebung beobachten, die zeigt, wie Konzepte oder Geschehnisse einer Zeit die Wahrnehmung auf ein Werk und dessen Frauenmord beeinflussen. Heute ist es die moderne Kategorie des Femizids, die Lesarten von *Wozzeck*, aber auch anderen Opern mit Frauenmorden prägt. Man denke an *Carmen*, die derzeit zu Stückbearbeitungen wie *Killing Carmen* oder *The Carmen Case* anregt, an spezifische Inszenierungen,

Programmhefttexte, begleitende Veranstaltungen zum Thema Femizid und Gewalt an Frauen, Interviews und Rezensionen.³⁹⁷ In der Opernliteratur finden sich aus heutiger Sicht eine Vielzahl an Femiziden, die als solche benannt werden können. Dennoch zeigt das Beispiel *Wozzeck*, dass eine Fokussierung auf Frauenmorde in der Oper mit dem zeitgenössischen Femizid-Diskurs zusammenhängt und nicht unbedingt von Autor*innen so intendiert sein muss. Mit diesem Bewusstsein kann das Konzept des Femizids im Rahmen der musikwissenschaftlichen Forschung zu spannenden Fragestellungen anregen.

³⁹⁷ Volksoper Wien 2025, Web; Music Chapel 2023, Web; Berg 2022, Video; Láng 2022, S. 104–109; Wischniewski 2025, S. 30–31; Volksoper Wien 2024, Web; Landestheater Linz 2026, Web; Athanasiadis 2022, Web; Tholl 2022, Web.

5 Quellenverzeichnis

5.1 Schriftliche Primärquellen

Berg, Alban: Brief an Anton von Webern vom 19. August 1918, Trahütten, Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N.-185592, <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:AT-WBR-509403>, Zugriff: 19.08.2025.

Berg, Alban: „Das ‚Opernproblem‘“, in: Knaus, Kordula (Hrsg.), *Musikalische Schriften und Dichtungen* (2), Wien: Universaledition 2023, S. 94–95.

Berg, Alban: „Wozzeck-Vortrag“, in: Knaus, Kordula (Hrsg.), *Musikalische Schriften und Dichtungen* (2), Wien: Universaledition 2023, S. 98–130.

Berg, Helene (Hrsg.): *Alban Berg. Briefe an seine Frau*, München: Langen-Müller 1965.

Bopp, Philipp: „Meuchelmord“, in: Bopp, Philipp (Hrsg.), *Bibliothek gewählter Strafrechtsfälle*, Leipzig / Stuttgart: 1834 (Band 1, Heft 1), S. 59–63.

Bopp, Philipp: „Zurechenbar oder nicht? Actenstücke und Verhandlungen“, in: Henke, Adolph (Hrsg.), *Zeitschrift für die Staatsarzneikunde*, Erlangen: Palm & Enke 1836 (Band 31), S. 378–389.

Büchner, Georg: *Woyzeck*, 1836–1837, Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, GSA 10/3,1, https://ores.klassikstiftung.de/ords/f?p=401:2:8555607958559:::P2_QUELLE,P2_ID:1,1360, Zugriff: 16.07.2025.

Büchner, Ludwig (Hrsg.): *Nachgelassene Schriften*, Frankfurt: Sauerländer 1850.

Clarus, Johann Christian August: *Die Zurechnungsfähigkeit des Mörders Johann Christian Woyzeck*, Leipzig: Georg Fleischer 1824.

Dedner, Burghard (Hrsg.): *Georg Büchner „Woyzeck“* (Marburger Ausgabe 7.2), Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur 2005.

Franzos, Karl Emil: „Wozzeck“, in: *Georg Büchner's Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß*, Frankfurt: Sauerländer 1879, S. 161–204.

Insel Bücherei Nr. 92 (Hrsg.): *Georg Büchner. Wozzeck – Lenz. Zwei Fragmente*, Leipzig: Insel-Verlag 1913, Österreichische Nationalbibliothek, F21.Berg.128,
<https://data.onb.ac.at/rep/13221BA4>, Zugriff: 15.09.2025.

Landau, Paul: „Wozzeck“, in: *Georg Büchners Gesammelte Schriften*, Berlin: Cassirer 1909, S. 49–84.

Lippe, Klaus (Hrsg.): *Alban Berg „Wozzeck“*, Wien: Universaledition 2023.

Seidel, E.: „Das Eifersuchtsdrama in Hernals“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt* (20.02.1902), S. 5, online: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=iwe&datum=19020220&query=%22Stephan%22+%22Tippel%22&ref=anno-search>, Zugriff: 23.08.2025.

Steiger, Martina: *Alban Berg – Erich Kleiber. Briefe der Freundschaft*, Wien: Seifert 2013.

Tolstoi, Leo Nikolajewitsch: *Kreutzer-sonate*, übersetzt von Olga Radetzkaja, München: Penguin Random House Verlagsgruppe 2010.

Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien / Leipzig: Wilhelm Braumüller 1903.

Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien / Leipzig: Wilhelm Braumüller 1905, Exemplar aus Alban Bergs Bibliothek, https://www.absw.at/bibliothekseintrag.php?id_bibliothekseintrag=1072&action=view&sortieren=signatur&vonBis=0-19&viewForNavi=, Zugriff: 09.09.2025.

5.2 Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: „Zur Charakteristik des Wozzeck“, in: *Berg: Der Meister des kleinsten Übergangs*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 153–161.

Beclin, Katharina: „„Femizid“? Ein Plädoyer für eine zielorientierte Begriffsdefinition“, in: *Zeitschrift für kritik – recht – gesellschaft*, 2022-09 (2022), S. 219–225.

Beil, Ralf / Dedner, Burghard: *Georg Büchner: Revolutionär mit Feder und Skalpell*, Ostfildern: Hatje Cantz 2013.

Bentert, Berit Christina Katharina: *Feindbild Frau: Eine kritische Diskursanalyse der Berichterstattung über Femizide in Österreich*, Masterarbeit Universität Wien 2025.

Borgard, Roland / Neumeyer, Harald (Hrsg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2009.

Bovelino, Andreas: „Wir wollen die Leute fesseln“, in: *Kurier freizeit*. 1825 (2025), S. 36–38.

Bronfen, Elisabeth: „Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne“, in: Berger, Renate / Stephan, Inge (Hrsg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln: Böhlau 1987, S. 87–115.

Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München: Antje Kunstmann 1994.

Brooks, Marc: „Competing Ways of Hearing Nature in Berg’s *Wozzeck*“, in: *Cambridge Opera Journal*, 32 (2020), S. 52–89.

Bruhn, Siglind: *Die musikalische Darstellung psychologischer Wirklichkeit in Alban Bergs „Wozzeck“*, Frankfurt am Main: Lang 1986.

Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Clément, Catherine: *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*, Stuttgart: Metzler 1992.

Clemént, Catherine: „Through Voices, History“, in: Smart, Mary Ann (Hrsg.): *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton: University Press 2014, S. 17–28.

Colossale, Yuri: „Im Gespräch mit Regisseurin Christiane Iven und Generalmusikdirektor Markus L. Frank“, in: *Wozzeck*, Programmheft, Anhaltisches Theater Dessau, 2025, S. 22–27.

Csampa, Attila / Holland, Dietmar (Hrsg.): *Alban Berg Wozzeck. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1985.

Csobádi, Peter / Gruber, Gernot / Kühnel, Jürgen u.a. (Hrsg.): *Alban Bergs Wozzeck und die Zwanziger Jahre. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1997*, Salzburg: Müller-Speiser 1999.

- Cusick, Suzanne G. / Hershberger, Monica A.: „Sexual Violence in Opera: Scholarship, Pedagogy, and Production as Resistance. Introduction“, in: *Journal of the American Musicological Society*, 71 (2018), S. 213–253.
- Daxelmüller, Christoph: „Lady Di's Tod und Verklärung oder: Das voyeuristische Medienspektakel um eine schöne Prinzessin“, in: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.), ..., *das poetischste Thema der Welt“? Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz*, Bern: Peter Lang 2000, S. 249–267.
- De Voto, Mark: „The Death Leitmotif in *Wozzeck* and *Lulu*“, in: Bruhn, Siglind (Hrsg.), *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*, New York: Garland 1998, S. 243–248.
- Do, Ki-Sook: *Ehe und Ehebruch in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Gutzkow, Stifter, Büchner und Fontane*, Dissertation Humboldt-Universität zu Berlin 2002.
- Drees, Stefan: „Col legno“, in: Ders. (Hrsg.), *Lexikon der Violine. Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten*, Laaber: Laaber 2004, S. 164.
- Elbogen, Paul: „Firsthand reminiscence of a historic night“, in: *San Francisco Chronicle*, 27.10.1981, S. 40.
- Ertelt, Thomas: Art. „Berg, Alban“ (2018), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50546>, Zugriff: 18.08.2025.
- Floros, Constantin: *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1992.
- Fuhrmann, Wolfgang: „Carmen“ in: Kloiber, Rudolf / Konold, Wulf / Maschka, Robert (Hrsg.), *Handbuch der Oper*, Kassel: Bärenreiter 2019, S. 59–63.
- Gebhardt, Volker: *Frauen in der Oper. Große Stimmen – große Rollen*, München: Sandmann 2004.
- Gillett, Robert: „Ave Marie: Büchners Woyzeck and the Problem of the Tragic Female“, in: Ders. / Schonfield, Ernest / Steuer, Daniel (Hrsg.), *Georg Büchner: Contemporary Perspectives*, Boston: Brill 2017, S. 92–102.
- Goltschnigg, Dietmar (Hrsg.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*, Berlin: Erich Schmidt 2001.

Graczyk, Annette: „Sprengkraft Sexualität. Zum Konflikt der Geschlechter in Georg Büchners *Woyzeck*“, in: Dedner, Burghard / Gröbel, Matthias / Vering, Eva-Maria (Hrsg.), *Georg Büchner Jahrbuch* 11 (2005–2008), Tübingen: Max Niemeyer 2008, S. 101–121.

Gradenegger, Tamara: *Familiendramen und Beziehungstaten – Eine Analyse der medialen Berichterstattung zu Femiziden*, Masterarbeit Universität Wien 2023.

Habermann, Julia: „Möglichkeiten der Sanktionierung von Femiziden im deutschen Strafrecht – Ist ein Femizid-Straftatbestand notwendig?“, in: *Neue Kriminalpolitik*, 33 (2021), S. 189–208.

Hall, Patricia: *Berg's Wozzeck*, New York: Oxford University Press 2011.

Haller, Birgitt / Eberhardt, Viktoria / Temel, Brigitte: *Untersuchung Frauenmorde – eine quantitative und qualitative Analyse*, Wien: Bundeskanzleramt 2023.

Hellmann, Deborah F.: „Femizide als extreme Form geschlechtsbezogener Gewalt gegen Frauen“, in: *Forensische Psychiatrie, Psychologie, Kriminologie*, 19 (2025), S. 3–9.

Hershberger, Monica A.: *Women in American Operas of the 1950s: Undoing Gendered Archetypes*, New York: University of Rochester Press 2023.

Hilmar, Ernst: *Wozzeck von Alban Berg. Entstehung – erste Erfolge – Repressionen (1914–1935)*, Wien: Universal Edition 1975.

Hilmar, Ernst: „Zur Entstehung und Uraufführung der Oper ‚Wozzeck‘“, in: Csampai, Attila / Holland, Dietmar (Hrsg.), *Alban Berg Wozzeck. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1985, S. 105–149.

Hilmar, Rosemary: *Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinem ersten Erfolg als Komponist*, Graz: Hermann Böhlaus 1978.

Hilmar, Rosemary: „Katalog der Schriftstücke von der Hand Alban Bergs, der fremschriftlichen und gedruckten Dokumente zur Lebensgeschichte und zu seinem Werk“, in: Stephan, Rudolf (Hrsg.), *Alban Berg Studien* (1/2), Wien: Universal Edition 1985.

Höcker, Arne: *The Case of Literature: Forensic Narratives from Goethe to Kafka*, Ithaca: Cornell University Press 2020.

Hsieh, Amanda: „Lyrical Tension, Collective Voices: Masculinity in Alban Berg’s *Wozzeck*“, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 144 (2019), S. 323–362.

Jarman, Douglas: *Alban Berg, Wozzeck. Cambridge opera handbooks*, Cambridge: University Press 1989.

Jeßing, Benedikt: *Dramenanalyse: eine Einführung*, Berlin: Erich Schmidt 2023.

Jung-Kaiser, Ute: „Vorwort“, in: Dies. (Hrsg.), ..., *„das poetischste Thema der Welt“? Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz*, Bern: Peter Lang 2000, S. 7–8.

Jung-Kaiser, Ute: „Der tötende Blick. Bildnerische und musikalische Interpretationen des Orpheus-Mythos“, in: Dies. (Hrsg.), ..., *„das poetischste Thema der Welt“? Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz*, Bern: Peter Lang 2000, S. 283–319.

Kaiser, Gert: *Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur*, Frankfurt: Campus 1995.

Kaiser, Gert: „Ist die Frau stärker als der Tod?“, in: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.), ..., *„das poetischste Thema der Welt“? Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz*, Bern: Peter Lang 2000, S. 119–140.

Kefempom, Biwi (Autor*innenkollektiv): *Femi(ni)zide: kollektiv patriarchale Gewalt bekämpfen*, Berlin: Verbrecher Verlag 2023.

Kerman, Joseph: „Verdi and the undoing of women“, in: *Cambridge Opera Journal* (18/1), Cambridge: University Press 2006.

Kesting, Marianne: „Königin Imagination. Auferweckung und Tötung der Frau bei Edgar Allan Poe“, in: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.), ..., *„das poetischste Thema der Welt“? Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz*, Bern: Peter Lang 2000, S. 25–38.

Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Carl Hanser 1960.

Knaus, Herwig / Sinkovicz, Wilhelm: *Alban Berg. Zeitumstände – Lebenslinien*, St. Pölten: Residenzverlag 2008.

Knaus, Kordula: „Women in Opera: Not Yet Defeated“, in: *Cambridge Opera Journal* (2024), Cambridge: University Press 2024.

Konold, Wulf: „Die tote Stadt“, in: Kloiber, Rudolf / Ders. / Maschka, Robert (Hrsg.), *Handbuch der Oper*, Kassel: Bärenreiter 2019, S. 355–357.

Konold, Wulf: „Der Bajazzo (Pagliacci)“, in: Kloiber, Rudolf / Ders. / Maschka, Robert (Hrsg.), *Handbuch der Oper*, Kassel: Bärenreiter 2019, S. 369–371.

Kramer, Lawrence: *After the Lovedeath: Sexual Violence and the Making of Culture*, Berkeley: University of California Press 1997.

Kröber, Hans-Ludwig: „Macht, Interaktion und Femizid“, in: *Forensische Psychiatrie, Psychologie, Kriminologie*, 19 (2025), S. 74–77.

Láng, Andreas: „Ein scharfer Blick auf die soziale Realität. Regisseur Simon Stone im Gespräch mit Andreas Láng“, in: *Wozzeck*, Programmheft, Wiener Staatsoper, 2022, S. 16–21.

Láng, Andreas / Láng, Oliver: „Eine gesellschaftliche Veränderung tut Not. Im Gespräch mit Monika Jank und Isabel Haider“, in: *Wozzeck*, Programmheft, Wiener Staatsoper, 2022, S. 104–111.

Lederer, Josef-Horst: „Zu Alban Bergs Invention über den Ton *H*“, in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.), *50 Jahre Wozzeck von Alban Berg. Vorgeschichte und Auswirkungen in der Opernästhetik*, Graz: Universal Edition 1978, S. 57–67.

Lucentini, Valeria: „Performance as source: a new document on the genesis of Berg’s *Wozzeck*“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 33 (2013), S. 171–241.

Ludewig, Anna-Dorothea: „Biografische Notizen zu Karl Emil Franzos“, in: Colin, Amy-Diana / Kotowski, Elke-Vera / Ludewig, Anna-Dorothea (Hrsg.), *Spuren eines Europäers. Karl Emil Franzos als Mittler zwischen den Kulturen*, Hildesheim: Georg Olms 2008, S. 9–14.

Marneros, Andreas: „Intimizid – Die Tötung des Intimpartners“, in: Bannenberg, Britta / Brettel, Hauke / Freund, Georg u.a. (Hrsg.), *Über allem: Menschlichkeit*, Baden-Baden: Nomos 2015, S. 290–303.

Martin, Laura: „„Schlechtes Mensch gutes Opfer“: The role of Marie in Georg Büchners *Woyzeck*“, in: *German life and letters*, 50 (1997), S. 429–444.

Mauser, Siegfried: *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Stilistische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu Arnold Schönbergs „Erwartung“ op. 17, „Die glückliche Hand“ op. 18 und Alban Bergs „Wozzeck“ op. 7*, Regensburg: Gustav Bosse 1982.

McClary, Susan: *Feminine endings: music, gender, and sexuality*, Minnesota: University Press 1991.

McClary, Susan: *Georges Bizet: Carmen*, Cambridge: University Press 1992.

Melle, Wiebke: „Mehr als nur ein Opfer“, in: *Foyer* 5 (38) Jänner 2026, S. 44–47.

Mills, Ken: „Moon, Madness and Murder. The motivation of Woyzeck’s killing of Marie“, in: *German life and letters*, 41 (1988), S. 430–436.

Neumeyer, Harald: „Woyzeck“, in: Borgard, Roland / Ders. (Hrsg.), *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2009, S. 98–118.

Pankau, Johannes G.: *Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Pass, Walter: „Für und Wider im Streit um die Wiener Erstaufführung des Wozzeck“, in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.), *50 Jahre Wozzeck von Alban Berg. Vorgeschichte und Auswirkungen in der Opernästhetik*, Graz: Universal Edition 1978, S. 92–124.

Petersen, Peter: *Alban Berg, Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs*, München: edition text + kritik 1985.

Pethes, Nicolas: „Vieh dummes Individuum“, „unsterblichste Experimente“. Elements for a Cultural History of Human Experimentation in Georg Büchner’s Dramatic Case Study ‚Woyzeck‘“, in: *Monatshefte*, 98/1 (2006), S. 68–82, <https://www.jstor.org/stable/30159786>, Zugriff: 16.07.2025.

Poe, Edgar Allan: *The Raven, and The Philosophy of Composition*, Project Gutenberg 2017.

Polgar, Alfred: „Gäste in Wien (1914)“, in: Goltschnigg, Dietmar (Hrsg.), *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*, Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 267–268.

Pople, Anthony: „The musical language of Wozzeck“, in: Ders. (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Berg*, Cambridge: University Press 1997, S. 145–164.

Pülschen, Lea-Sarah / Endres, Johann: „Femizidtäter: normale Männer, durchschnittliche Homizidtäter oder psychisch labile Männer? – Eine Untersuchung zu Persönlichkeit, Delikthypothese und Behandlungszielen“, in: *Forensische Psychiatrie, Psychologie, Kriminologie*, 17 (2023), S. 19–42.

Röhrich, Lutz: „Die Tote im Glassarg. Schneewittchen und andere schöne Tote in der Volksliteratur“, in: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.), ..., *„das poetischste Thema der Welt“? Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz*, Bern: Peter Lang 2000, S. 53–79.

Russell, Diana E. H.: „Defining Femicide and Related Concepts“, in: Dies. / Harmes, Roberta A. (Hrsg.), *Femicide in global perspective*, New York: Teachers College Press 2001, S. 12–25.

Schiemann, Anja: *Der Kriminalfall Woyzeck: der historische Fall und Büchners Drama*, Berlin / Boston: De Gruyter 2017.

Schmaus, Marion: *Psychosomatik. Literarische, philosophische und medizinische Geschichten zur Entstehung eines Diskurses (1778–1936)*, Tübingen: Max Niemeyer 2009.

Schmideler, Sebastian / Steinberg, Holger: „Der ‚Fall Woyzeck‘. Historische Quellen, zeitgenössische Diskurse“, in: Conter, D. Claude (Hrsg.), *Literatur und Recht im Vormärz*, Bielefeld: Aisthesis 2010, S. 41–58.

Schneider, Katja: „Zu Tode getanzt. Zur Präsentation der toten Frau in ausgewählten Balletten des 19. Jahrhunderts“, in: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.), ..., *„das poetischste Thema der Welt“? Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz*, Bern: Peter Lang 2000, S. 91–105.

Schweikert, Uwe: „Otello“ in: Kloiber, Rudolf / Konold, Wulf / Maschka, Robert (Hrsg.), *Handbuch der Oper*, Kassel: Bärenreiter 2019, S. 842–846.

Seyrl, Harald (Wiener Kriminalmuseum): E-Mail an die Autorin, 19. August 2025.

Simms, Bryan R.: „Wozzeck“, in: Ders. / Erwin, Charlotte (Hrsg.), *Berg*, New York: Oxford University Press 2021, S. 175–210.

Smart, Mary Ann (Hrsg.): *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton: University Press 2001.

Steedmann, Monica: „Strawinsky's *Sacre du Printemps* als sanktionierte Tötung einer schönen Frau oder: Das Alibi für rituellen Mord“, in: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.), ..., *das poetischste Thema der Welt*“? *Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz*, Bern: Peter Lang 2000, S. 107–117.

Taeger, Annemarie: *Die Kunst, Medusa zu töten*, Bielefeld: Aisthesis 1987.

Unsold, Melanie: „*Endgebilde, die nie verklingen*“ – Undinen- und Melusinen-Motive bei Alexander Zemlinsky und Arnold Schönberg“, in: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.), ..., *das poetischste Thema der Welt*“? *Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz*, Bern: Peter Lang 2000, S. 215–226.

Unsold, Melanie: *„Man töte dieses Weib!“: Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart: Metzler 2001.

UN Women: *Femicides in 2023. Global estimates of intimate partner/family member femicides*, United Nations Publication 2024.

Viehweg, Wolfram: *Georg Büchners „Woyzeck“ auf dem deutschsprachigen Theater. 1. Teil: 1913–1918*, Krefeld: Selbstverlag 2001.

Vogelsang, Konrad: *Dokumentation zur Oper „Wozzeck“ von Alban Berg. Die Jahre des Durchbruchs 1925–1932*, Regensburg: Laaber 1977.

Weiland, Werner: *Büchners Spiel mit Goethemustern. Zeitstücke zwischen der Kunstperiode und Brecht*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

Weiß, Phelia: *Wer ist schuld? Gender- und nationalitätsbezogene Effekte von Femizidberichten*, Masterarbeit Universität Wien 2022.

Welldon, Estela V.: „Understanding versus judging murder by going to the opera“, in: Welldon, Estela V., *Sex Now Talk Later*, London: Routledge 2017, S. 115–127.

Wiederkehr, Dietrich: „Sterbende und tote Liebe bei Gottfried Keller. Lesarten eines Theologen“, in: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.), ..., *das poetischste Thema der Welt*“? *Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz*, Bern: Peter Lang 2000, S. 39–51.

Willaschek, Wolfgang: „Todeston H“, in: *Wozzeck*, Programmheft, Anhaltisches Theater Dessau, 2025, S. 28.

Winkler, Katrin: „Der ‚andere‘ Wozzeck. Über Manfred Gurlitts Büchner-Oper (1920–25)“, in: Petersen, Peter (Hrsg.), *Büchner-Opern*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1997, S. 189–201.

Wischnewski, Alex: „Absicherung männlicher Herrschaft“, in: *Wozzeck*, Programmheft, Anhaltisches Theater Dessau, 2025, S. 30–31.

Zeller, Dieter: „Die Braut des Totenherrschers: Der Raub der Persephone in religionswissenschaftlicher Deutung“, in: Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.), ..., *das poetischste Thema der Welt*?, *Der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz*, Bern: Peter Lang 2000, S. 269–281.

Zifferer, Paul: „Gastspiel Albert Steinrück an der Residenzbühne Wien (1914)“, in: Goltschnigg, Dietmar (Hrsg.), *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*, Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 266–267.

5.3 Audiovisuelle Quellen

Berg, Alban: *Wozzeck* (Regie: William Kentridge, Dirigent: Vladimir Jurowski), Salzburger Festspiele 2017.

Berg, Alban: *Wozzeck* (Regie: Simon Stone, Dirigent: Philippe Jordan), Wiener Staatsoper 2022.

Berg, Alban: *Wozzeck* (Regie: Christiane Iven, Dirigent: Markus L. Frank), Anhaltisches Theater Dessau 2025.

Opéra national de Paris: *William Kentridge about Wozzeck* (01.03.2022), <https://youtu.be/inFFgpCVhb8?si=26tjPe25WVQ25brF>, Zugriff: 27.12.2025.

Salzburger Festspiele: *Wozzeck 2017. Ausschnitte der Neuinszenierung* (09.08.2017), <https://youtu.be/70450y3MYkM?si=iS-iKAFxD7YfvFd9>, Zugriff: 27.12.2025.

Wiener Staatsoper: *Wozzeck Einführungsmatinee* (18.03.2022), <https://youtu.be/SGrR5XAZ46g?si=wzQK-L9oIZdWo9Aa>, Zugriff: 14.01.2026.

5.4 Online-Quellen

Anhaltisches Theater: „Christiane Iven“ (2023), in: *Website des Anhaltischen Theaters*, https://anhaltisches-theater.de/christiane_iven, Zugriff: 25.01.2026.

Anhaltisches Theater: „Wozzeck“ (2025), in: *Website des Anhaltischen Theaters*, <https://anhaltisches-theater.de/wozzeck>, Zugriff: 25.01.2026.

Athanasiadis, Atha: „Der Fall Wozzeck: Psychogramm eines Femizids“, in: *Bühne Magazin* (13.03.2022), <https://www.buehne-magazin.com/a/der-fall-wozzeck>, Zugriff: 03.01.2025.

Becker, Roberto: „Am Abgrund. Die betörende Expressivität von Bergs ‚Wozzeck‘“, in: *Orpheus Magazin* (03.03.2025), <https://www.orpheus-magazin.de/2025/03/03/dessau-wozzeck/>, Zugriff: 25.01.2026.

Bundesministerium für Frauen, Wissenschaft und Forschung: „16 Tage gegen Gewalt an Frauen“, in: *frauenserviceportal.gv.at*, <https://www.bmfwf.gv.at/frauenserviceportal/aktuell/16-Tage-gegen-Gewalt-an-Frauen.html>, Zugriff: 30.11.2025.

Canadian Opera Company: „Wozzeck Q&A: William Kentridge“ (2025), in: *Website der Canadian Opera Company*, <https://www.coc.ca/news/wozzeck-q-and-a-william-kentridge>, Zugriff: 27.12.2025.

Dippel, Roland H.: „Berg-Sternstunde beim Kurt Weill Fest“, in: *Concerti* (02.03.2025), <https://www.concerti.de/oper/opern-kritiken/anhaltinisches-theater-dessau-wozzeck-1-3-2025/>, Zugriff: 25.01.2026.

EIGE: „Femicide“, in: *Website des European Institute for Gender Equality*, <https://eige.europa.eu/gender-based-violence/femicide>, Zugriff: 30.11.2025.

Gajdos, Dávid: „Neue Oper Wien: Gewaltige Leidenschaft, Mord am Schluss“, in: *Die Presse* (11.10.2024), <https://www.diepresse.com/18957236/neue-oper-wien-gewaltige-leidenschaft-mord-am-schluss>, Zugriff: 03.01.2025.

Gasser, Martin: „Wozzeck: Antiheld am Wiener Würstelstand“, in: *Kleine Zeitung* (22.03.2022), https://www.kleinezeitung.at/kultur/6114836/Wiener-Staatsoper_Wozzeck_Antiheld-am-Wiener-Wuerstelstand, Zugriff: 13.01.2026.

Kentridge Studio: „Wozzeck“ (2017), in: *Website von William Kentridge*, <https://www.kentridge.studio/william-kentridge-projects/wozzeck/>, Zugriff: 27.12.2025.

Korentschnig, Gert: „William Kentridge: ‚Wozzeck ist viel schmutziger‘“, in: *Kurier* (09.08.2017), <https://kurier.at/kultur/william-kentridge-wozzeck-ist-viel-schmutziger/279.623.395>, Zugriff: 27.12.2025.

Kosch, Wilhelm: Art. „Büchner, Georg“ (1969), in: *Deutsches Literatur-Lexikon Online*, <https://www.degruyterbrillcom.uaccess.univie.ac.at/database/DLLO/entry/dllo.dll.002.533/html>, Zugriff: 16.07.2025.

Kosmos Theater: „Femizide und patriarchale Belastungsstörung“ (2024), in: *Website des Kosmos Theaters*, <https://kosmostheater.at/produktion/femizide-und-patriarchale-belastungsstoerung/>, Zugriff: 08.12.2025.

Landestheater Linz: „Woyzeck“ (2026), in: *Website des Landestheaters Linz*, <https://www.landestheater-linz.at/stuecke/detail?ref=202520261827>, Zugriff: 14.02.2026.

Lange, Joachim: „Leben am Abgrund. Alban Berg: Wozzeck“, in: *Die Deutsche Bühne* (02.03.2025), <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/alban-berg-wozzeck-christiane-iven-anhaltisches-theater/>, Zugriff: 25.01.2026.

Mariinsky Theatre: „The Idiot“, in: *Website des Mariinsky Theatre*, <https://www.mariinsky.ru/en/playbill/repertoire/opera/idiot/>, Zugriff: 13.04.2025.

Museum Folkwang: „William Kentridge“ (2025), in: *Website des Folkwang Museums*, <https://www.museum-folkwang.de/de/ausstellung/william-kentridge>, Zugriff: 27.12.2025.

Music Chapel: „The Carmen Case“, in: *Website der Music Chapel*, <https://musicchapel.org/en/news/2023/the-carmen-case-en/>, Zugriff: 13.04.2025.

Neuhoff, Bernhard: „Zeichengewitter mit Sogwirkung“, in: *BR-Klassik* (09.08.2017), <https://www.br-klassik.de/themen/salzburger-festspiele/kritik-wozzeck-kentridge-salzburger-festspiele-100.html>, Zugriff: 27.12.2025.

Odeon Theater: „Entehrt. Ein versuchter Femizid in Kalabrien“ (2024), in: *Website des Odeon Theaters*, <https://www.odeon-theater.at/entehrt-dissonorata/>, Zugriff: 08.12.2025.

Rösslhuber, Maria: „Femizide und Gewalt gegen Frauen in Österreich“, in: *gewaltinfo.at* (2022), <https://www.gewaltinfo.at/themen/gewalt-an-frauen/femizide-und-gewalt-gegen-frauen-in-oesterreich.html>, Zugriff: 30.11.2025.

Salzburger Festspiele: „Wozzeck“ (2017), in: *Website der Salzburger Festspiele*, <https://www.salzburgerfestspiele.at/p/wozzeck-8-2018#tickets>, Zugriff: 27.12.2025.

Salzburger Festspiele: „William Kentridge“ (2019), in: *Website der Salzburger Festspiele*, <https://www.salzburgerfestspiele.at/a/william-kentridge>, Zugriff: 27.12.2025.

Salzburger Festspiele: „Simon Stone“ (2023), in: *Website der Salzburger Festspiele*, <https://www.salzburgerfestspiele.at/en/a/simon-stone>, Zugriff: 14.01.2026.

Salzburger Festspiele: „Archiv“ (2025), in: *Website der Salzburger Festspiele*, <https://www.salzburgerfestspiele.at/archiv/kalender>, Zugriff: 27.12.2025.

Sinkovicz, Wilhelm: „Wozzeck‘ in Wiener Vorstadt-Tristesse“, in: *Die Presse* (22.03.2022), <https://www.diepresse.com/6115226/wozzeck-in-wiener-vorstadt-tristesse>, Zugriff: 13.01.2026.

Tholl, Egbert: „Die armen Leut‘“, in: *Süddeutsche Zeitung* (22.03.2022), <https://www.sueddeutsche.de/kultur/wozzeck-alban-berg-simon-stone-christian-gerhaer-wiener-staatsoper-1.5552567>, Zugriff: 13.01.2026.

Tomasovsky, Daniela: „María de Buenos Aires: Eine Stimme gegen Femizide“, in: *Die Presse* (07.02.2024), <https://www.diepresse.com/18074350/maria-de-buenos-aires-eine-stimme-gegen-femizide>, Zugriff: 03.01.2025.

Tošić, Ljubiša: „Studie zu toxischer Männlichkeit: ‚Wozzeck‘ an der Wiener Staatsoper“, in: *Der Standard* (22.03.2022), <https://www.derstandard.at/story/2000134308982/studie-zu-toxischer-maennlichkeit-wozzeck-an-der-wiener-staatsoper>, Zugriff: 13.01.2026.

UN Women: „Die Istanbul-Konvention“, in: *Website der UN Women* (2023), <https://unwomen.de/die-istanbul-konvention/>, Zugriff: 30.11.2025.

UN Women: „Five essential facts to know about femicide“, in: *Website der UN Women* (2025), <https://www.unwomen.org/en/articles/explainer/five-essential-facts-to-know-about-femicide>, Zugriff: 30.11.2025.

Van der Hoven, Lena: *Conference Exploring Gender-based Violence and Femicide in Twentieth and Twenty-First Century Music Theatre Programme*, Bern: Universität Bern 2024, https://www.musik.unibe.ch/unibe/portal/fak_historisch/dkk/musik/content/e39911/e155112/e178366/e1392212/e1392213/e1476072/Programme-March2024_new_ger.pdf, Zugriff: 24.03.2025.

Volksoper Wien: „Carmen: nie wieder Femizid!“ (2024), in: *Website der Volksoper Wien*, https://www.volksoper.at/volksoper_wien/information/news_neuigkeiten/Carmen-_nie_wieder_Femizid-_.de.php, Zugriff: 03.01.2025.

Volksoper Wien: „Killing Carmen“ (2025), in: *Website der Volksoper Wien*, <https://www.volksoper.at/produktion/killing-carmen-at-2025.1012812879.de.html>, Zugriff: 08.12.2025.

Weber, Derek: „Militarismus und Schrecken in Musik gesetzt“, in: Eder, Franz X. (Hrsg.), *Erster Weltkrieg und das Ende der Habsburgermonarchie* (2014), online: <https://ww1.habsburger.net/de/kapitel/militarismus-und-schrecken-musik-gesetzt>, Zugriff: 23.08.2025.

Wiener Staatsoper: „Archiv“, in: *Website der Wiener Staatsoper*, <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/work/200>, Zugriff: 14.01.2026.

Wiener Staatsoper: „Simon Stone“, in: *Website der Wiener Staatsoper*, <https://www.wiener-staatsoper.at/ensemble/detail/simon-stone/>, Zugriff: 14.01.2026.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Öffentliche Hinrichtung Johann Christian Woyzecks (1780-1824) mit dem Schwert, Leipzig, 27. August 1824, Federlithografie von C. G. H. Geißler, aus: *Stadt Leipzig*, <https://www.leipzig.de/newsarchiv/news/raeuber-henker-und-halunken-historische-raeuberbanden-aus-leipzig-und-dem-umland>, Zugriff: 16.07.2025.

Abbildung 2: Theaterzettel zur österreichischen Erstaufführung von Georg Büchners „Woyzeck“ im Rahmen des Albert Steinrück-Gastspiels, Wien, 5. Mai 1914, aus: *Theatermuseum*, https://imageapi.khm.at/images/545127/PA_RARAG374-400.jpg, Zugriff: 19.08.2025.

Abbildung 3: Theaterzettel zur Uraufführung von Alban Bergs „Wozzeck“, Berlin, 14. Dezember 1925, aus: *Alban Berg Stiftung*.

Abbildung 4: Berichterstattung „Das Eifersuchtsdrama in Hernals“ mit Illustration, aus: *Illustriertes Wiener Extrablatt* Nr. 50, 20.02.1902, S. 5, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=iwe&datum=19020220&query=%22Stephan%22+%22Tippel%22&ref=anno-search>, Zugriff: 23.08.2025.

Abbildung 5: Anmerkungen zu Satzzeichen in der Mordszene aus Bergs „Wozzeck“-Textvorlage, aus: *Wozzeck-Lenz: Zwei Fragmente*, Inselverlag 1913, S. 34, <https://onb.digital/result/13221BA4>, Zugriff: 30.07.2025.

Abbildung 6: Anmerkungen zu Satzzeichen in der Mordszene aus Bergs „Wozzeck“-Textvorlage, aus: *Wozzeck-Lenz: Zwei Fragmente*, Inselverlag 1913, S. 35, <https://onb.digital/result/13221BA4>, Zugriff: 30.07.2025.

Abbildung 7: Anmerkungen zur Verwandlungsmusik links am Ende der Mordszene aus Bergs „Wozzeck“-Textvorlage, aus: *Wozzeck-Lenz: Zwei Fragmente*, Inselverlag 1913, S. 35, <https://onb.digital/result/13221BA4>, Zugriff: 30.07.2025.

Abbildung 8: Drei exemplarische Instagram-Posts zum Thema Femizid, Instagram *derstandard* <https://www.instagram.com/p/DR5Bt9mFJhl/> (2025), Instagram *zeitimbild* <https://www.instagram.com/p/DRe-VLCCYum/> (2025), Instagram *femizide_stoppen* https://www.instagram.com/femizide_stoppen/?hl=de (2023), Zugriff: 08.12.2025.

Abbildung 9: Schlachtfeld mit überdimensionaler Gasmasken für Wozzeck bei den Salzburger Festspielen 2017, Kohlezeichnung von William Kentridge, aus: *Kentridge Studio*, <https://www.kentridge.studio/william-kentridge-projects/wozzeck/>, Zugriff: 29.12.2025.

Abbildung 10: „Du sollst dableiben, Marie.“, Matthias Goerne (Wozzeck) und Asmik Grigorian (Marie) in der Inszenierung von William Kentridge bei den Salzburger Festspielen 2017, Foto von Ruth Walz, aus: *Musik-Heute*, <https://www.musik-heute.de/16309/fast-zu-schoen-kentridges-wozzeck-in-salzburg/>, Zugriff: 29.12.2025.

Abbildung 11: „Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht!“, Matthias Goerne (Wozzeck) und Asmik Grigorian (Marie) in der Inszenierung von William Kentridge bei den Salzburger Festspielen 2017, Foto von Leo Neumayr, aus: *Redaktion Focus Online*, https://www.focus.de/kultur/kunst/festspiele-salzbürger-bilanz-abseits-der-kulinarik_id_7504658.html, Zugriff: 29.12.2025.

Abbildung 12: „Was du für süße Lippen hast“, Anja Kampe (Marie) und Christian Gerhaher (Wozzeck) in der Inszenierung von Simon Stone an der Wiener Staatsoper 2022, Foto von Michael Pöhn, aus: *Website der Wiener Staatsoper*, <https://www.wiener-staatsoper.at/kalender/detail/wozzeck/>, Zugriff: 16.01.2026.

Abbildung 13: „Ich nicht, Marie! und kein anderer auch nicht!“, Christian Gerhaher (Wozzeck) und Anja Kampe (Marie) in der Inszenierung von Simon Stone an der Wiener Staatsoper 2022, Foto von Michael Pöhn, aus: *Website der Wiener Staatsoper*, <https://www.wiener-staatsoper.at/kalender/detail/wozzeck/>, Zugriff: 16.01.2026.

Abbildung 14: „Wie der Mond rot aufgeht!“, Ania Vegry (Marie) und Kay Stieffermann (Wozzeck) in der Inszenierung von Christiane Iven am Anhaltischen Theater Dessau 2025, Foto von Claudia Heyssel, aus: *Website des Anhaltischen Theaters*, <https://anhaltisches-theater.de/wozzeck>, Zugriff: 25.01.2026.

Abbildung 15: „Tot!“, Ania Vegry (Marie) und Kay Stieffermann (Wozzeck) in der Inszenierung von Christiane Iven am Anhaltischen Theater Dessau 2025, Foto von Claudia Heyssel, aus: *Website des Anhaltischen Theaters*, <https://anhaltisches-theater.de/wozzeck>, Zugriff: 25.01.2026.

Tabellen

Tabelle 1: Übersichtstabelle zu Alban Bergs Oper „Wozzeck“, erstellt mit: Berg 2023 und Mahler 1957 zit. n. Csampai / Holland 1985.

Tabelle 2: Vergleich zwischen dem Text der Mordszene aus Büchners „Woyzeck“ (Dedner 2005, S. 9) und Bergs „Wozzeck“-Textvorlage (Inselverlag 1913, S. 34–35).

Tabelle 3: Vergleich zwischen dem Text der Mordszene aus Bergs „Wozzeck“-Textvorlage (Inselverlag 1913, S. 34–35) und Bergs Opernlibretto (Lippe 2023, S. 431–451).

Notenbeispiele

Notenbeispiel 1: Xylophon-Schläge und Harfen-Flageoletttöne zur Darstellung des Nachttaus, in: Alban Berg, *Wozzeck*, Akt 3, Szene 2, Lippe 2023, S. 440–441.

Notenbeispiel 2: Portamenti des Solokontrabasses und Glissando der Celesta, in: Alban Berg, *Wozzeck*, Akt 3, Szene 2, Lippe 2023, S. 437.

Notenbeispiel 3: Portamenti des Solokontrabasses und Glissando der Celesta, in: Alban Berg, *Wozzeck*, Akt 3, Szene 2, Lippe 2023, S. 437.

Notenbeispiel 4: Langes Schweigen und aufgehender Mond, in: Alban Berg, *Wozzeck*, Akt 3, Szene 2, Lippe 2023, S. 442.

Notenbeispiel 5: Col legno tremolo in Geigen und Bratschen, Crescendo der Pauken, Hilfeschrei Maries mit Zeitpunkt des Messereinstiches, H in Kontrabasstuba, Harfe und Kontrabass, in: Alban Berg, *Wozzeck*, Akt 3, Szene 2, Lippe 2023, S. 446.

Notenbeispiel 6: Anklänge an Maries Wiegenlied, in: Alban Berg, *Wozzeck*, Akt 3, Szene 2, Lippe 2023, S. 447.

Notenbeispiel 7: Anklänge an die Schmuckszene, in: Alban Berg, *Wozzeck*, Akt 3, Szene 2, Lippe 2023, S. 447.

Notenbeispiel 8: Anklänge an die Figur des Tambourmajors, in: Alban Berg, *Wozzeck*, Akt 3, Szene 2, Lippe 2023, S. 447–448.

Notenbeispiel 9: Das Thema der Klage über Maries Elend „O Marie“, in: Alban Berg, *Wozzeck*, Akt 3, Szene 2, Lippe 2023, S. 448–449.

Notenbeispiel 10: Das Thema der Klage über Maries Elend „O Marie“, in: Alban Berg, *Wozzeck*, Akt 3, Szene 2, Lippe 2023, S. 448–449.

Notenbeispiel 11: Auftritt Wozzeck, in: Alban Berg, *Wozzeck*, Akt 1, Szene 3, Lippe 2023, S. 116.

Notenbeispiel 12: Tod Maries und Todesfeststellung durch Wozzeck im piano, Quintenmotiv in der Harfe, Abtritt Wozzecks in drei Etappen zu Figuren in Fagott und Kontrafagott, Verlöschen der Instrumente und H in der Harfe, in: Alban Berg, *Wozzeck*, Akt 3, Szene 2, Lippe 2023, S. 449.

Notenbeispiel 13: Erstes Crescendo auf dem Ton H, rhythmischer Übergang und Generalpause der Verwandlungsmusik, in: Alban Berg, *Wozzeck*, Akt 3, Szene 2, Lippe 2023, S. 450.

Abstract

Frauenmorde auf der Opernbühne erlangen durch aktuelle Femizid-Debatten eine neue Aufmerksamkeit, die aus musik- und theaterwissenschaftlicher Perspektive interessant erscheint: Wie ordnet man den Femizid-Begriff in den Kontext der Oper ein? Die vorliegende Arbeit untersucht anhand von Alban Bergs *Wozzeck*, ob Frauenmorde in der Oper als Femizide bezeichnet werden können. Um die genrebedingte Vielschichtigkeit des exemplarischen Mordes an Marie veranschaulichen zu können, wird auf der Ebene der Textvorlage (*Woyzeck*: Georg Büchner, 1837), der Komposition (*Wozzeck*: Alban Berg, 1921) und der Inszenierung (*Wozzeck* heute: William Kentridge, Salzburger Festspiele 2017; Simon Stone, Wiener Staatsoper 2022; Christiane Iven, Anhaltisches Theater Dessau 2025) analysiert. Auf diese Weise kann die künstlerische Darstellung des Frauenmordes vor dem Hintergrund dreier Jahrhunderte aufgeschlüsselt und historische Kontexte sowie zeitgenössische Diskurse miteinbezogen werden. Einführend wird die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema „Die Frau und der Tod (in der Oper)“ aus den Fächern der Literatur- und Kunstgeschichte sowie der Theater- und Musikwissenschaft umrissen. Besonders Catherine Cléments *L'opéra ou la défaite des femmes* und Elisabeth Bronfens *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* werden als Schlüsselwerke vorgestellt.