

Jeder Tritt war eine Musik

Georg Büchner – auch ein Musiker

Georg Büchner war als Mediziner auch Naturwissenschaftler und als Dichter auch Musiker. Sein Werk ist seit Alban Bergs «Wozzeck» immer wieder Gegenstand neuer Opern. Wie wirkungsmächtig Musik für Büchner gewesen ist, eröffnet eine Spurensuche nach musikalischen Motiven in seinem Werk.

Corinne Holtz

Man hört in dieser Stadt keine Stimme. Auch nicht an diesem Freitag, dem «Posttag» in Zürich, als Georg Büchner einen seiner letzten Briefe an seine Verlobte Wilhelmine Jaeglé schreibt. Es ist Januar 1837, Büchner lag zwei Tage «verkältet» im Bett. Aber jetzt gehe es besser, gibt er der Adressatin zu verstehen, «fast so richtig wie eine Schwarzwälder Uhr». Richtig gut wird es, wenn sie «bis Ostern die Volkslieder singen» lernt. «Du weisst, wie ich die Frauenzimmer lieb habe, die in einer Soiree einige Töne totscreien». Einen Monat später stirbt Büchner an den Folgen von Typhus in einem Zimmer im Haus an der Spiegelgasse 12. Der Besitzer ist der Zürcher Regierungsrat Hans Ulrich Zehnder, der seine Zimmer oft an junge deutsche Akademiker vermietet, auch an solche, die in Deutschland von der Polizei gesucht werden.

Musikdramaturgie in «Woyzeck»

Büchners Briefe und auch seine Dichtung bersten vor musikalischen Motiven. Wer im oben zitierten Brief weiterliest, findet ausserdem den Hinweis auf das Kinderlied zu Ostern «Klein Häselein wollt' spazieren gehen». Volkslieder hatten es Büchner ganz besonders angetan. Er habe sie gesammelt, «wo er konnte», erfährt man von seinem Bruder Ludwig, und im Kunstgespräch des «Lenz» wird das Volkslied neben Shakespeare zur einzigen «Kunstsache» erklärt, die das Kriterium der Lebendigkeit erfülle, der wir so selten begegneten.

In «Woyzeck» kommt der (Volks-)Musik zentrale Bedeutung zu. Sie ist Handlungsträgerin des Unbewussten und der Triebe, die im Kern das Drama und dessen unauflösbaren Grundkonflikt ausmachen. Büchner versieht bereits die Eröffnungsszene mit einer anspielungsreichen Klangspur. Andres stimmt das Volkslied der zwei Hasen an, die später vom Jäger niedergeschossen werden sollten, sich jedoch «aufsammelten» und «von dannen» liefern. Woyzeck hingegen hört in der Stille «ein Getös von Posaunen», ausgelöst durch ein «Feuer», das «um den Himmel» fährt. Dann wird es still, so still, «als wär' die Welt tot». Wo der Tod ist, wird getrommelt. «Wir müssen fort», sagt Andres. Schnitt, und die zweite Szene beginnt.

Marie soll sich laut Regieanweisung mit ihrem Kind am Fenster befinden, während der «Zapfenstreich» vorüberzieht, angeführt vom Tambourmajor. Gewöhnlich führt dieser seine Trommler auf das Schlachtfeld. Büchner setzt die Musik lange

vor der Etablierung epischer Stilmittel als eigenständiges Element ein. Marie, «das Kind wippend auf dem Arm», so die Regieanweisung, lässt sich von der Musik und dem Gruss des Tambourmajors mitreissen. Ihre Augen beginnen unvermutet zu «glänzen». Sie singt die Zeile «Soldaten, das sind schöne Bursch» und lässt den «Löw» von Mann auf sich wirken.

Musik und Form

Beim Streifzug durch sein Werk fällt auf, welche Wirkungsmacht Büchner der Musik zutraut und wie formbildend sie wirkt. Das weist voraus in die Moderne, denn Büchner nutzt die der Musik zugeschriebenen Eigenschaften der Romantik als dramaturgische Gestaltungsmittel. Musik sei eine «Sprache des Herzens», und das Singen von Volksliedern stehe am Anfang der Poetisierung der Welt. Das mag auf den Privatmenschen Büchner zugefallen haben, als Dichter setzt er dagegen auf die Funktionalität von Musik. Stets weiss sie mehr als die Figur. Darin gleicht die heterogene Faktur von Büchners Dichtung der Oper, die sich einem Parasiten ähnlich immer auf andere Künste verlassen muss.

Büchner weiss Musik einerseits als Lockstoff zwischen Mann und Frau und den ihnen zugeordneten Sphären einzusetzen und durchbricht die Linearität des Sprechens bzw. Erzählens durch den Einschub von Volksliedern, Gedichten, Tanzmusik. Andererseits generiert etwa sein Protagonist Lenz eine eigene Musik in Form von inneren Stimmen und führt den stummen Wahnsinn in die Aussenwelt über. Heute spräche man an dieser Stelle von szenischem Schreiben und würde hinter Büchner über den Dramatiker hinaus einen begnadeten Drehbuchautor vermuten. «Lenz» beginnt wie grosses Kino mit einer grandiosen Naturszene, in der die Tonspur präzise ausformuliert ist, womit die Erzählung «Woyzeck» gleicht. Man glaubt wie Lenz «die Stimmen an den Felsen» zu hören, geweckt durch den Sturm, der sich in Donner verwandelt: in Töne, «als wollten sie in ihrem wilden Jubel die Erde besingen».

In Lenz begegnet uns auch Büchner selbst. Das belegt eine Briefpassage, die aus einem Schreiben Büchners von 1834 an seine Verlobte stammt und ebenfalls Wahrnehmungen preisgibt, die reale Vorstellungen übersteigen. Büchner verflucht nämlich die Kakophonie einer orgelähnlichen «Maschinerie», die ihn aus dem «Starrkrampf» des «Gestorbenseins» aufschreckte – nach Tagen unaufhörlichen Kopfwehs und Fiebers. Vermutlich geht das Bild der «Wälzchen und Stiftchen im Orgelkasten» auf eine Passage aus Heinrich Heines «Harzreise» zurück. Dort wird die Erde als runde Walze beschrieben, unter der sich Menschen wie Stiftchen drehen und «tönen, die einen oft, die andern selten», und eine «wunderbare komplizierte Musik» namens «Weltgeschichte» erzeugen. In «Dantons Tod» ist die Literarisierung dieser Passage in der Conciergerie-Szene des dritten Akts Danton in den Mund gelegt: «Wir sind die armen Musikanten und unsere Körper die Instrumente.»

In «Lenz» wird vom Gesang, etwa vom Wiegenlied, heilende Kraft erhofft. Imaginierte Lieder durchziehen die erste Hälfte der Erzählung, gesungen von Frauenstimmen. Sie treten letztlich vergeblich gegen die «Stille» an, die Lenz als «entsetzliche Stimme» wahrnimmt, die «um den ganzen Horizont schreit». Einmal hellt sich Lenz' Gemüt auf, als die «einfachen» Menschen zur Kirche strömen, begleitet vom «Geläute, es war, als löste sich alles in eine harmonische Welle auf». Während des Gottesdienstes kommt Lenz zu sich, denn «unter den Tönen hatte sein Starrkrampf sich ganz gelegt». Derart, dass Lenz mit den Menschen zu sprechen anfängt. «Sie litten alle mit ihm, und es war ihm ein Trost, wenn er über einige müdgeweinte Augen Schlaf und gequälten Herzen Ruhe» bringen konnte.

Das Wiegenlied im Kassiber

Wiegenlieder werden bei Büchner jedoch nicht nur von phantasierten Müttern gesungen. Das «Wiegenlied» am Anfang von «Lenz» verbirgt mehr, als es verrät. Es klingt dort als Fortspinnung des Windes aus den «Wipfeln der Tannen» und verweist auf die in Büchners Korrespondenz zu findende Formulierung «alter Wiegengesang». Mit dieser Chiffre bezeichnete er Literatur des Sturm und Drang und lehnte sich an Goethes «Werther» an, dessen Herz wie ein krankes Kind den «Wiegengesang» brauche, um «Ruhe» zu finden und nicht «von süsser Melancholie zur verderblichen Leidenschaft überzugehn».

In einem Brief an seine Verlobte zitierte Büchner 1834 ausserdem aus einem «Wiegengesang» des Sturm-und-Drang-Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz, und zwar aus der satirischen Verserzählung «Die Liebe auf dem Lande». Dort heisst es in Vers 13/14: «War nicht umsonst so still und schwach, verlassne Liebe trug sie nach.» Vers 13 kam im staatskritischen Kreis um Büchner und Friedrich Ludwig Weidig (den führenden Kopf der agitatorischen Flugschrift «Der Hessische Landbote») überlebenswichtige metaphorische Bedeutung zu. Die Zeile «War nicht umsonst so still und schwach» spielte im Kassiberwechsel mit politischen Gefangenen eine tragende Rolle. Dass Büchner die Metapher «Wiegengesang» aus seiner politisch aktiven Zeit in die erst nachher begonnene literarische Produktion einbezogen hatte, wurde in der weltanschaulich geführten Debatte um den «Sozialrevolutionär» Büchner als Beleg für die politische Motivation auch des «Lenz» bezogen.

Büchners musischer Horizont

Büchner soll von seiner musisch interessierten Mutter Caroline, geb. Reuss, aktiv gefördert worden sein. Will man Zeitzeugen glauben, lehrte sie ihn früh lesen, schreiben und rechnen und eröffnete ihm später den Zugang zur zeitgenössischen Literatur eines Schiller, Körner, Jean Paul oder Tieck. Die dem Liberalismus zuneigende Protestantin brachte ihm Bibelkenntnisse nahe und förderte ausserdem seine Musikalität. Genauer, als dass der Erstgeborene regelmässig ins Theater ging und gerne wanderte, ist dazu nicht belegt. Hingegen berichtet der Biograf Hermann Kurzke, dass der Gymnasiast Büchner Tanzstunden besucht hatte, Quadrille, Mazurka, Menuett, Polka und Walzer lernte und in seiner Gelehrsamkeit die jungen Damen zum Verstummen gebracht haben soll.

Fest steht, dass er in seinem Werk über die Einarbeitung von Volks- und Kirchenliedern hinaus einen zukunftsweisenden Umgang mit Rhythmus und Form entwickelt hat. Büchners Verfahren der Bildlichkeit und Leitmotivik («Lenz»), der Schnitt- und Montagetechnik («Woyzeck»), der Satire und Intertextualität («Leonce und Lena») wie auch sein Einsatz dokumentarischen Materials («Dantons Tod») verweisen auf eine ausgeprägte Virtuosität im Umgang mit gattungsübergreifenden Gestaltungsmitteln. Büchner war auch darum der Zeit voraus, weil er innerhalb seiner Formenvielfalt realistische Normen überwand. Sein Protagonist Lenz etwa spürte beim Gehen keine Müdigkeit, «nur war es ihm manchmal unangenehm, dass er nicht auf dem Kopf gehen konnte».

Die Bildmächtigkeit dieser Dichtung und ihre oft aus der Alltagssprache übergeführte Drastik rufen geradezu nach einer Transformation in eine Kunstgattung, die mit Realismus wenig und mit Künstlichkeit viel zu tun hat: die Oper. Alban Berg hatte das als Erster bemerkt und in der offenen Anlage des als Stationendrama geplanten «Woyzeck» endlich den Stoff entdeckt, den er für geeignet hielt. Entscheidend war ein Theaterbesuch am 5. Mai 1911. Man erwartete in Wien ein Stück des als «Impressionist» geltenden Büchner und mit der Wiener Erstaufführung des Werks einen spektakulären Skandal. Stattdessen feierte man die Aufführung, und für Alban Berg war es «beschlossene Sache», den Stoff für eine Oper zu verwenden.

Schönberg riet ihm davon ab, denn Oper solle sich besser mit «Engeln» beschäftigen als mit «Offiziersdienern». Vergebens, sein theaterbesessener Schüler hielt an seinem Projekt fest und liess sich auch im langwierigen Entstehungsprozess bis zur Uraufführung 1925 nicht von seiner Faszination abbringen. In der Titelfigur Woyzeck (so der fehlerhafte Titel in der Büchner-Ausgabe von 1879) sollte er durch die Erfahrungen im Kriegsdienst unerwartet sich selbst wiederfinden. Berg wurde 1915 in die Reserveoffiziersschule nach Bruck an der Leitha eingeteilt und brach unter dem Drill körperlich zusammen. Daraufhin wurde er für ein halbes Jahr zu Wach- und Hilfsdiensten versetzt und systematisch gedemütigt. Diese Erfahrungen speisten denn auch die minutiöse Umarbeitung des Texts, die Berg in enger Verzahnung mit der musikalischen Konzeption im Sommer 1917 wieder aufnehmen konnte – nachdem er in den Kanzleidiens des Kriegsministeriums in Wien verwiesen worden war, wo er bis Kriegsende ausharren sollte.

«Sprache in harter Währung»

Musik und Text entstanden weitgehend parallel. Damit ist jene Egalität zwischen Wort und Musik und ihrem Zusammengehen erreicht, die Ingeborg Bachmann in ihrem Essay «Musik und Dichtung» beschrieben hat. Dichterworte suchten den «neuen Zustand, in dem sie ihre Eigenständigkeit opfern und eine neue Überzeugungskraft gewinnen durch die Musik. Und die Musik sucht nicht mehr den belanglosen Text als Anlass, sondern eine Sprache in harter Währung, einen Wert, an dem sie den ihren erproben wird.»

Inzwischen dürfte die Zahl der auf Büchner-Texten basierenden Opern und Performances der Postdramatik mühelos die zwanzig erreicht haben. Die Komödie «Leonce und Lena» führt mit sieben Vertonungen die Liste an, dann folgt «Dantons

Tod» mit drei Annäherungen, «Woyzeck» mit zwei, «Lenz» mit einer sowie eine ganze Reihe von Stücken mit anderen Bezugstexten bei Büchner. Alban Bergs «Wozzeck» und Wolfgang Rihms «Jakob Lenz» (1979) sind Repertoirestücke geworden, während sich etwa Manfred Gurlitts «Wozzeck» (1926) trotz verdienstvollen Initiativen nicht durchsetzen konnte und Paul Dessaus «Leonce und Lena» (1979) als Zeitstück der ehemaligen DDR gilt. Büchner selbst hätte sich vermutlich darüber gewundert, dass sich ausgerechnet Opernkomponisten und vorwiegend Männer für ihn interessieren. Er liebte zwar eine gewisse Geselligkeit, «schöne Säle, Lichter und Menschen», wie er aus Zürich berichtete, der «Trilltrall» der Oper hingegen war ihm verhasst.

Corinne Holtz, Dr. phil., Musikerin und Musikwissenschaftlerin, lebt in Zürich.